Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur Un Survivant de Varsovie

Esteban Buch

▶ **To cite this version:**

Esteban Buch. Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur Un Survivant de Varsovie. François Nicolas et Martin Kaltenecker. Penser l'œuvre musicale au XXe siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, pp.95-110, 2006, 978-2951644090. halshs-01575766

HAL Id: halshs-01575766
https://shs.hal.science/halshs-01575766

Submitted on 21 Aug 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“ Notes sur l’engagement de la musique, et en particulier sur *Un Survivant de Varsovie ”,* dans *Penser l’œuvre musicale au XXe siècle : avec, sans ou contre l’histoire ?*, Martin Kaltenecker et François Nicolas éds., Paris, CDMC, 2006, p. 95-110.

Notes sur l’engagement de la musique,

et en particulier sur *Un Survivant de Varsovie*

Qu’est-ce que la musique engagée, qu’est-ce que l’engagement d’un compositeur de musique contemporaine ? L’engagement réside-t-il dans le choix d’un texte à contenu politique et d’un langage accessible qui, en aidant à mobiliser les masses, ferait de la composition d’une œuvre musicale une contribution directe à la transformation de la société ? Ou bien dans la fidélité à un langage complexe qui, indépendamment de l’existence d’un texte ou d’un but pratique, montrerait son ralliement à la « révolution musicale » et, par-là même, à la révolution tout court ? Le compositeur engagé est-il celui qui renonce à mettre en avant son expression subjective pour s’acquitter de la « tâche » que lui impose le cours du monde, ou celui qui produit de lui-même l’œuvre authentique et exemplaire où viennent résonner, au-delà de tout programme, les tensions de son époque ? A moins que l’engagement d’un musicien ne soit à chercher plutôt dans sa participation aux débats sur la politique culturelle et les institutions musicales, ou encore, tout simplement, dans ses prises de position citoyennes sur les grandes questions de son temps…

Ce sont là, comme on dit, de grandes questions, qui sont loin d’être résolues aujourd’hui. D’une certaine manière, elles sont intemporelles. Sans remonter jusqu’à Platon, on peut rappeler que la discussion sur le rôle social de la musique, ou sur le rôle politique du compositeur, fut très vive au dix-neuvième siècle, et que déjà la Révolution française avait mis en place une politique qui, à bien des égards, semble anticiper les préoccupations des musiciens « progressistes » du vingtième siècle. Et, sans doute, tant que la musique contemporaine continuera à exister comme telle, la question de son rapport à la société dans

son ensemble ne cessera de se poser. En même temps, il faut reconnaître que, dans les milieux musicaux comme ailleurs, l'impératif de l'engagement n'a pas de nos jours la centralité d'il y a quelques années. Formulée dans les termes ci-dessus, la problématique peut même paraître datée, et l'est en effet. C'est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec les débuts de la guerre froide, que le thème de l'engagement aura acquis une urgence et une forme particulières. Et un vocabulaire, à commencer par le terme d'« engagement » lui-même : comme l'a remarqué Michel Surya, « ce mot, nul doute qu'on le doive à Sartre. On le lui doit, en effet. Non pas parce que lui seul l'aurait utilisé. Mais parce qu'il l'a utilisé d'une façon qui était faite pour qu'il s'imposât »[1].

Les débats de cette époque ont laissé une empreinte durable dans les milieux musicaux. Au début des années 70, dans son article *Thesen über engagierte Musik,* Carl Dahlhaus prit la défense de l'« utopie » de l'autonomie de la musique face aux tenants de l'engagement, quitte à reconduire une critique un peu convenue des « musiques politiques fonctionnelles ». Son texte reste toutefois l'un des meilleurs repères pour aborder l'ensemble de la discussion, car en contestant la thèse adornienne d'un « engagement latent » de l'avant-garde au profit d'une historicisation radicale des enjeux politiques soulevés par chaque œuvre, « engagée » ou pas, il se situait alors en quelque sorte dans une perspective pragmatiste avant la lettre[2]. Il y a quelques années, dans son texte *Politisch engagierte Musik,* Hellmut Federhofer revint sur ces questions dans la perspective de la chute du mur de Berlin, en constatant avec nostalgie le recul de la pertinence sociale et politique de la musique savante, sans pour autant remettre en cause les notions qui avaient défini le problème pour l'ensemble

[1] Michel Surya, *La révolution rêvée - Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires 1944-1956,* Paris, Fayard, 2004, p. 36.
[2] Carl Dahlhaus, « Thesen über engagierte Musik », *Musik zwischen Engagement und Kunst,* O.Kolleritsch éd., Studien zur Wertungsforschung 3, Graz, 1972. Traduction française in *Essais sur la nouvelle musique,* Genève, Contrechamps, 2004.

de sa génération[3]. Et même les propos tout récents de Pierre Boulez, dont la contribution au débat sur l'engagement pendant la guerre froide aura surtout consisté à en ignorer les termes, portent la trace des polémiques d'alors : « S'engager pour un projet politique, c'est très honorable, mais ne pas s'occuper, dans le même temps, de renouveler les institutions musicales, c'est un manquement. Pour moi, l'engagement consiste à essayer de rénover la société dans ce que vous connaissez »[4].

Dans les années qui ont suivi la Libération, ces interrogations concernaient à peu près tout le monde, en Europe et ailleurs. Certaines carrières de premier plan, telles que celles de Luigi Nono ou Klaus Huber, sont à peu près incompréhensibles sans elles. Pourtant, au sein du milieu international de la musique contemporaine ce débat s'incarna surtout dans quelques figures, dont les propos permettent d'avoir une vue d'ensemble du champ polémique qui s'est alors constitué. A travers ces hommes, de manière pour ainsi dire abstraite, ce sont des positions politiques qui se sont affrontées, voire des visions de la musique et du monde. En même temps, tous ces gens se connaissaient et entretenaient des relations professionnelles et personnelles, et cela n'est pas indifférent à l'heure de comprendre leurs querelles. Ils se nomment Hanns Eisler, Serge Nigg, René Leibowitz, Jean-Paul Sartre, Theodor W. Adorno. Ainsi qu'Arnold Schönberg, qui, sans participer lui-même au débat, y figure comme auteur de l'œuvre qui vient régulièrement illustrer les positions des uns et des autres : *Un Survivant de Varsovie,* son op. 46, écrit en août 1947.

Ces contacts et ces attitudes n'étaient pas tous nés de la guerre et ses suites. Hanns Eisler avait été l'élève d'Arnold Schönberg au début des années vingt, mais dès 1926 son engagement dans la mouvance communiste s'était accompagnée d'une prise de distance qui résultait déjà, de manière plus ou moins tacite, d'une divergence dans la manière de concevoir

[3] Hellmut Federhofer, « Politisch engagierte Musik », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae,* T/39 2-4, 1998, p. 385-404.
[4] Pierre Boulez, « Musique pure, musique engagée », entretien avec Max Noubel, programme du cycle homonyme de la Cité de la Musique, Paris, 2005.

le rapport entre la politique et la composition. Pendant leur exil californien, les deux hommes arriveront à restaurer un peu de leur amitié, mais l'attitude de Eisler à l'égard de son ancien maître restera à jamais marquée par l'ambivalence. On peut dire que de cette expérience personnelle est née la tension interne où ce proche de Bertolt Brecht aura vécu toute sa vie, entre son attirance esthétique pour la musique d'avant-garde et sa conviction qu'elle était inapte à faire avancer la cause de la Révolution.

A Los Angeles, Schönberg et Eisler auront l'occasion de fréquenter Theodor W. Adorno, ne serait-ce qu'en tant que voisins. En fait, Schönberg éprouvait à l'égard d'Adorno une antipathie qui remontait aux études de ce dernier auprès d'Alban Berg à la fin des années vingt ; leurs contacts pendant la guerre resteront empreints d'une froideur qui en 1949, lors de la parution de *Philosophie de la nouvelle musique,* se muera chez le compositeur en une colère franche et irréversible. Cela n'empêchera pas le philosophe de rendre hommage à Schönberg après sa mort en juillet 1951, notamment dans une conférence radiophonique transformée en un long article qui deux ans plus tard paraîtra dans le volume *Prismes,* et qui s'achève sur un extraordinaire éloge de *Un Survivant de Varsovie*[5]. A Hollywood, par ailleurs, Adorno écrira avec Eisler un livre sur la musique et le cinéma, que toutefois il refusera de co-signer pour ne pas être associé, en pleine période maccarthiste, à celui qui avait la réputation d'un représentant officieux de l'URSS[6]. Leur collaboration intellectuelle, sensible dans la convergence sur l'industrie culturelle ou les réserves face à la méthode dodécaphonique, ne les empêchait pas de diverger radicalement sur la question du parti communiste, du stalinisme et de cette Allemagne de l'Est où Eisler, suite à son expulsion des États-Unis, s'installera définitivement en 1948.

En 1946, Adorno était par ailleurs entré en correspondance avec René Leibowitz, qu'il rencontra pour la première fois à Los Angeles en décembre 1947, et avec qui il restera en

[5] Theodor W. Adorno, « Arnold Schönberg (1874-1951) », *Prismes, Critique de la culture et société,* trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 127-150.
[6] Voir Stefan Müller-Doohm, *Adorno,* Paris, Gallimard, 2004, p. 318.

contact jusque dans les années soixante[7]. Cette amitié n'empêchait pas, là aussi, les divergences, en l'occurrence sur le dodécaphonisme, Adorno reprochant à l'auteur de *Schoenberg et son école* et *Introduction à la musique de douze sons* de suivre trop à la lettre, dans son discours comme dans ses compositions, l'autorité de Schönberg. Ces deux livres avaient été conçus dans la clandestinité, chez Georges Bataille où Leibowitz, Juif polonais arrivé en France en 1933, s'était réfugié en 1943 - une expérience sans doute capitale pour lier dans son esprit la défense de cette musique censurée par les nazis à une attitude de résistance[8]. En 1945 (mais pas avant, contrairement à ce que dira l'intéressé, un brin mythomane), Leibowitz était entré en contact avec Schönberg, à qui il avait rendu visite fin 47, réalisant alors une transcription de la particelle de *Un survivant de Varsovie*, qu'il dirigera à Paris un an plus tard, quelques jours après la création mondiale à Albuquerque le 4 novembre 1948. Un contact personnel somme toute étroit, qui pourtant n'empêchera pas les deux hommes de se brouiller en 1950, notamment à cause du choix de Leibowitz de faire interpréter *l'Ode à Napoléon* par une femme (son amie, la soprano Ellen Adler), ainsi que d'une attitude épigonale qui amènera Schönberg à le menacer d'un procès pour plagiat.

A la Libération, Leibowitz avait réussi à s'imposer comme le principal diffuseur de l'œuvre et la pensée de Schönberg en France, grâce à une intense activité de compositeur, d'interprète, de professeur et d'essayiste. En regroupant autour de lui des élèves comme Serge Nigg, Hans Werner Henze ou Pierre Boulez, en ayant comme interlocuteurs non seulement Jean-Paul Sartre et Georges Bataille mais encore Maurice Merleau-Ponty ou, un peu plus tard, Claude Lévi-Strauss, cet autodidacte en était venu à occuper une position éminente dans le

[7] Voir René Leibowitz, « Der Komponist Theodor W.Adorno », in *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Francfort, Europäischen Verlagsanstalt, 1963, p. 355-359 ; Theodor W. Adorno, « Beethoven im Geist der Moderne. Eine Gesamtaufnahme der neuen Symphonien unter René Leibowitz » (1964), in *Gesammelte Schriften 19. Musikalische Schriften VI*, Francfort, Suhrkamp, 1984, p. 535-538 ; Sabine Meine, « Der Komponist als Interpret – Der Interpret als Komponist. René Leibowitz im Briefwechsel mit Theodor W.Adorno », in *Musiktheorie* xi, 1996, p. 53-65.

[8] René Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris, J.B.Janin, 1947 ; *ibid.*, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'Arche, 1949. Voir Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972)*, Augsburg, Wiβner, 2000.

milieu non officiel de la musique contemporaine. Il n'arrivera pourtant pas à la conserver longtemps, comme le montre non seulement l'hostilité de Nigg après son ralliement au Parti Communiste Français, mais aussi celle de l'auteur de *Schönberg est mort*. En effet, comme Pierre Boulez l'expliquera lui-même dans une lettre à John Cage, ce texte fut écrit surtout contre son ancien et éphémère professeur : « Je crois qu'il m'était indispensable de dire les choses clairement afin qu'on soit capable de me distinguer des académiciens dodécaphoniques »[9]. Ainsi que contre tout discours où, comme Boulez dira par ailleurs, « la technique, la poétique, et la philosophie s'entrelacent en guirlandes des plus poussiéreuses, sinon du plus heureux résultat »[10] - soit, tacitement, contre la pertinence même de la notion d'engagement dans le domaine musical.

En effet, cette phrase valait réfutation de toute la stratégie publique de Leibowitz, féru des rapprochements entre musique et philosophie grâce à l'amitié de Jean-Paul Sartre qui, non content de lui ouvrir les colonnes des *Temps modernes*, avait surveillé en expert son approche « phénoménologique » du dodécaphonisme. Ainsi, on peut dire que Leibowitz entreprit à cette époque de « vendre » le dodécaphonisme aux existentialistes et, par la même occasion, l'existentialisme aux musiciens. Cela n'empêchait pas les différences avec Sartre à propos de l'engagement de la musique, qui s'étalent dans le petit ouvrage de Leibowitz *L'artiste et sa conscience*, paru en 1950 et préfacé par le philosophe. Ni, par ailleurs, l'utilisation de ces contacts personnels pour des enjeux non musicaux. En 1948, Adorno demandera à son ami de faire parvenir à Sartre un exemplaire de *Dialectique des Lumières*, dans l'espoir qu'il en fasse un compte-rendu[11]. Mais le dialogue souhaité par Adorno se bornera aux reproches unilatéraux adressés à « l'idéalisme » de l'existentialisme dans *Dialectique négative*, ou

[9] Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance*, J.-J. Nattiez éd., Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 187. Voir Reinhard Kapp, « Shades of the Double's Original. René Leibowitz's dispute with Boulez », *Tempo. A quarterly review of Modern Music* n°165, juin 1988, p. 2-15 ; et Sabine Meine, « 'Schönberg ist tot' - Es lebe Schönberg! René Leibowitz – Ein Pionier der 'Stunde Null' im Spannungsfeld von Fortschritt und Tradition », *Das Orchester. Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen* 44/2, 1996, p. 16-21.

[10] Pierre Boulez, « Trajectoires », *Contrepoints* n°6, 1949, version originale de ce texte repris in *Relevés d'apprenti,* citée par Nattiez in *ibid.*, p. 58.

[11] Meine, « Der Komponist als Interpret… », art. cit., p. 53.

encore aux critiques des thèses de *Qu'est-ce que la littérature* contenues dans l'article de 1962 *Engagement,* où il révisait par ailleurs son jugement sur *Un Survivant de Varsovie*[12].

Comme le montre la critique de Sartre par Adorno, les débats sur la musique engagée, étalés dans des périodiques tels que *Les Temps modernes, Les Lettres françaises* ou *Die neue Rundschau,* étaient liés à des enjeux philosophiques et politiques tout à fait généraux. L'analyse par Michel Surya de la « révolution rêvée » au sein des milieux littéraires français de l'après-guerre rappelle aussi que, si la musique soulevait des questions particulières, la discussion s'organisait autour de catégories qui traversaient le partage des arts. Ainsi par exemple de la critique du « subjectivisme », l'« hermétisme » ou l'« esthétisme », où se retrouvaient les intellectuels « progressistes » et certains conservateurs rationalistes et antiromantiques[13]. Le rapport entre poésie et politique, en particulier, touchait à des thèmes familiers aux compositeurs : « Je cherchais une technique de la propagation de mes idées, non pas la poésie pure », disait Aragon en 1947, en évoquant ses poèmes en vers du temps de guerre - ce à quoi d'autres opposaient l'impératif de la « révolution verbale », tout poète étant, d'après Maurice Blanchot, « nécessairement engagé dans la création du langage poétique »[14]. Par ailleurs, les réactions à *Un Survivant de Varsovie* lors de sa création française reflétaient l'émotion et les controverses suscitées par la « littérature concentrationnaire »[15]. Sans doute les musiciens avaient-ils accès, ne serait-ce qu'en lisant la presse, à ces discussions, confirmant ainsi leur impression de participer au grand débat idéologique du moment.

Mais les affrontements sur l'engagement de la musique contemporaine se déployaient aussi dans des espaces spécialisés, ou lors d'occasions tout à fait spécifiques. Par exemple, les cours d'été de Darmstadt, où Leibowitz et Adorno jouaient un rôle de premier plan, et où en 1949 le compositeur communiste français Louis Saguer et son collègue allemand Tröger

[12] Theodor W. Adorno, *Dialectique négative,* Paris, Payot, 1992, p. 56 ; *ibid.*, « Engagement » (1962), *Notes sur la littérature,* Paris, Flammarion, 1984.
[13] Voir Surya, *op.cit.*, notamment p. 52-58.
[14] Cit. in Surya, *op.cit.,* p. 94, 124 et 125.
[15] Voir Surya, *op.cit.*, p.207-217.

créèrent la polémique (ou, d'après Leibowitz, « une certaine confusion »), en venant expliquer les positions des « musiciens progressistes »[16]. Ou encore, prélude nécessaire à cet épisode, le congrès international des compositeurs et critiques musicaux tenu à Prague en mai 1948, où lesdits musiciens « progressistes » proches des différents partis communistes énoncèrent leur doctrine de l'engagement dans un texte connu comme le « Manifeste de Prague », dont l'un des inspirateurs fut Hanns Eisler[17], et deux des signataires français, Louis Saguer et Serge Nigg (ainsi que Georges Auric, Roger Désormière, Elsa Barraine ou Charles Koechlin).

Michèle Alten décrit ce document comme « la traduction officielle de la doctrine jdanovienne à destination des démocraties occidentales », quitte à préciser qu'il « se démarque partiellement de Jdanov »[18]. En janvier 1948 avait eu lieu en effet la fameuse intervention d'Andreï Jdanov au congrès de la section moscovite de l'Union des compositeurs soviétiques, qui avait valu condamnation pour « formalisme » à Chostakovitch, Prokofiev et Katchatourian, entre autres. Le texte de Prague est très loin des attaques ad hominem de l'apparatchik soviétique, et les deux termes-clés « formalisme » et « réalisme socialiste » y sont soigneusement évités. Il n'empêche que les musiciens communistes y reprennent presque à la lettre certains passages du Rapport Jdanov, et qu'ils prônent la création d'une « Association Internationale des Musiciens Progressistes » qui s'inscrit dans la droite ligne de la politique culturelle du Kominform.

En France, la condamnation des « formalistes » en URSS avait suscité notamment l'adhésion du critique Pierre Kaldor dans *Les Lettres françaises*, et la réprobation de René Leibowitz dans *Les Temps modernes* - qu'il étendait toutefois aux compositeurs concernés

[16] Voir Leibowitz, *L'artiste et sa conscience. Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique,* Paris, L'Arche, 1950, p. 117-120.
[17] Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit die sich eben bildet*, Munich, Text & Kritik, 1976, p. 182.
[18] Michèle Alten, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 76-77.

car, disait-il alors, « on triche sur tous les tableaux »[19]. Cela avait donné le ton. Peu après, le Manifeste de Prague devait susciter à son tour de très vives réactions, et lancer ainsi dans l'espace européen la discussion sur ce que Leibowitz est vraisemblablement le premier à avoir appelé, en termes sartriens, « le musicien engagé »[20].

Le Manifeste de Prague

Le manifeste, traduit et publié par *Les Lettres françaises* en octobre 1948[21], commence par affirmer que la musique subit une « crise profonde », caractérisée par « la contradiction existant entre la musique dite sérieuse et la musique dite légère ». Cette contradiction, est-il précisé, n'est pourtant qu'apparente, car les deux tendances ont « le même faux caractère cosmopolite », résultant d'un oubli des « traits spécifiques de la vie musicale des nations ». Il s'agit de « deux aspects d'un inquiétant phénomène découlant d'un état social défectueux », qui est évidemment celui des pays occidentaux, alors que les pays socialistes sont évoqués par l'allusion à une « époque où de nouvelles formes de la société se constituent » et où « la culture humaine accède à un stade plus élevé qui place l'artiste devant des tâches nouvelles et urgentes ». La musique légère, la « musique légère américaine » surtout, pâtit de n'être qu'un « objet de l'industrie culturelle monopolisée ». Quant à l'autre :

> La « musique sérieuse » a perdu l'équilibre de ses éléments : tantôt ce sont le rythme et l'harmonie qui jouent un rôle prépondérant au détriment des éléments mélodiques, tantôt ce sont les éléments purement formels qui prennent la première place, de sorte que le rythme et la mélodie sont négligés. Enfin, on observe dans la musique contemporaine d'autres types de musique encore, dans lesquels le développement logique de la pensée musicale est remplacé par l'emploi de mélodies sans contours précis et l'imitation des anciennes formes contrapunctiques, artifices qui ne peuvent cacher la pauvreté du contenu idéologique.

[19] Pierre Kaldor, *Les Lettres françaises*, 11 mars 1948, cit. in Alten, *op.cit.*, p. 63 ; René Leibowitz, « On triche sur tous les tableaux (A propos des compositeurs 'formalistes' en URSS) », *Les Temps modernes* 3/32, mai 1948, p. 2072-2078.
[20] René Leibowitz, « Le musicien engagé (A propos du manifeste des musiciens progressistes de Prague) », *Les Temps modernes* 4/40, février 1949, p. 322-339.
[21] « La crise de la musique », *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1948.

Le passage dessine en creux une préférence pour une esthétique classicisante, faite d'équilibre, de logique et de « contours précis », mais ne précise pas ce que sont ces « éléments purement formels » mis en cause. Le pronostic est certes sombre : « Plus ces lacunes s'accusent dans la musique sérieuse, plus son contenu devient subjectif et sa forme compliquée, moins elle trouve d'auditeurs, et son public devient de plus en plus restreint. » Mais la critique ne vaut pas vraiment verdict sur les techniques contemporaines, en particulier cet atonalisme que le rapport Jdanov condamnait, lui, de manière explicite. Le congrès se défend même de vouloir « donner de directives techniques ou esthétiques pour la production musicale » - non pas au nom de la liberté individuelle des créateurs, mais du désir de préserver les différences nationales, car « chaque pays doit trouver ses propres voies et méthodes ». Mais cette latitude n'empêche pas de poser ensemble quatre conditions pour « surmonter la crise musicale actuelle » :

> 1° Si les compositeurs prennent conscience de la crise, s'ils parviennent à s'échapper des tendances d'extrême subjectivisme de faire exprimer à leur musique les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires.
> 2° Si les compositeurs, dans leurs œuvres, s'attachent plus étroitement à la culture nationale de leur pays et la défendent contre les tendances faussement cosmopolites, car le vrai internationalisme dans la musique découle du développement des divers caractères nationaux.
> 3° Si l'attention des compositeurs se tourne vers les formes musicales qui leur permettent d'atteindre ces buts (surtout la musique vocale, les opéras, les oratorios, les cantates, les chœurs, etc.)
> 4° Si les compositeurs, critiques et musicologues travaillent pratiquement et activement à liquider l'analphabétisme musical et à éduquer musicalement les masses.

On peut ironiser sur le refus affiché de donner des « directives techniques ou esthétiques », tant ces points sont, précisément, directifs, et proches de la ligne soviétique, que du reste le Manifeste épouse dans son ensemble. Dans la charge contre l'industrie culturelle on reconnaît le vocabulaire de Eisler et Adorno, mais le Rapport Jdanov contenait déjà des remarques que l'on y retrouve presque mot à mot : « L'internationalisme naît là où s'épanouit l'art national. Oublier cette vérité, cela signifie perdre la ligne directrice, perdre son visage, devenir des cosmopolites sans attaches ». Ou encore : « La musique contemporaine est caractérisée par l'amour unilatéral du rythme aux dépens de la mélodie. Mais nous savons que

la musique ne donne de plaisir que lorsque tous ses éléments la mélodie, le chant, le rythme se trouvent dans une certaine union harmonieuse »[22]. L'inspiration du dirigeant du PCUS ne fait donc aucun doute.

Cela dit, sur le plan compositionnel la ligne des « musiciens progressistes » se résumait au privilège accordé à la musique vocale et aux cultures nationales, sans insister sur la répression, comme l'avait fait Jdanov. Après tout, ce texte n'était pas le programme d'une politique d'État ni même de celle d'un parti, mais un appel à la participation de professionnels évoluant au sein des sociétés capitalistes. Le terme « engagement » n'est pas employé, mais le but est d'infléchir les conduites individuelles des compositeurs, en les incitant à créer des associations ad hoc dans chacun des pays concernés, et à changer leur manière de travailler. Le compositeur « progressiste », martèle le texte, est celui qui sait renoncer à son subjectivisme et exprimer les « sentiments et hautes idées progressistes » du peuple, en réunissant « une grande habilité musicale et une réelle originalité avec un humanisme profond et vrai ».

Le Manifeste de Prague ne sera publié en France que plus de quatre mois après sa rédaction, un délai assez étonnant, que la rédaction des *Lettres françaises* expliquera par le souhait de connaître au préalable « les réactions des musiciens français ». En fait de réactions, l'hebdomadaire communiste ne mit en avant que celle de Serge Nigg[23]. Le choix de ce porte-parole montre qu'au sein de l'élite culturelle du parti l'importance réelle ou supposée de ce jeune compositeur pour l'avant-garde musicale dans son ensemble était considérée comme un véritable atout pour imposer l'hégémonie communiste dans tous les milieux intellectuels : sa présentation par le journal, « avec René Leibowitz, un des initiateurs et l'un des plus brillants représentants du mouvement atonaliste en France », fera naturellement grincer des dents son ancien professeur.

[22] Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Editions de la Nouvelle critique, 1950 ; ici cité d'après la version en ligne « Sur la musique », http://etoilerouge.chez.tiscali.fr, p. 17 et 28.
[23] Pierre Kaldor et Serge Nigg, « Entretien sur la crise de la musique », *Les Lettres françaises*, 14 octobre 1948.

Ses propos, parus une semaine après le Manifeste, prirent la forme d'un dialogue avec Pierre Kaldor, lui-même signataire : « Pensez-vous pouvoir, du jour au lendemain, répondre à ces espoirs avec la musique atonale et sérielle ? ». Dans sa réponse, Nigg évite de trancher : « Si l'art musical veut survivre, il lui faut se détourner des voies de l'individualisme épuisant, se libérer des tentations de la recherche pure. Il se doit d'essayer d'intégrer ses recherches les plus aiguës à ce que les hommes sont en droit d'attendre de lui, en une synthèse qui pourra constituer les bases d'une musique vraiment nouvelle». Ainsi le compositeur se réserve-t-il le droit d'intégrer des éléments d'avant-garde dès qu'il s'agit d'œuvres ayant vocation à « exprimer le combat actuel que mènent les hommes généreux pour un monde meilleur ». Cela revenait à faire du langage musical une question secondaire, à inverser le rapport entre la fin et les moyens habituel dans les milieux artistiques, et faire ainsi allégeance au discours communiste tout en se réservant une appréciable marge de manœuvre sur le plan du style.

Quelques mois plus tard, dans *La Nouvelle critique,* Nigg se rapprochera davantage de Jdanov, en prônant le « réalisme » et en critiquant le « formalisme »[24]. Ce deuxième texte fait apparaître de manière plus nette l'enjeu pour la position de son auteur au sein du milieu musical, car il s'en prend à la « 'vie' autonome » d'une musique contemporaine désormais dépourvue de « toute fonction dans la société ». L'accusation de formalisme lui sert à renvoyer dos à dos le « formalisme 'académique » et le « formalisme d''avant-garde' », tous deux coupables de privilégier « le désir de ses conformer aux canons de son propre milieu, que ce soit l'Institut de France ou les cafés de Saint-Germain des Prés » (p. 79). Plus loin sont visés nommément ses deux anciens maîtres, Olivier Messiaen et René Leibowitz : « Le matériau musical est généralement posé par leurs défenseurs comme un à priori, et, du caractère académique ou 'd'avant-garde' de ce matériau, ils font dépendre la valeur et le caractère progressiste ou réactionnaire de l'œuvre ». Or, poursuit Nigg, l'opposition entre

[24] Serge Nigg, « Vers de nouvelles sources d'inspiration », *La Nouvelle critique* 4, mars 1949, p. 78-80. Voir Alten, *op.cit.*, p. 78-80.

réaction et progrès se situe à un tout autre niveau. La musique « est réactionnaire ou progressiste dans la mesure où elle réussit à exalter ce qui constitue, pour une époque donnée, des idées et des sentiments qui, eux, sont l'expression d'une idéologie déterminée, sont dirigés vers le passé ou vers l'avenir » (p. 80). Pour lui, l'opposition entre l'académie et l'avant-garde existe, certes, mais les critères politiques sont inadaptés pour la décrire, car ceux-ci n'ont prise que sur le « contenu ». Et il est une œuvre qui résume à elle seule toutes ces tensions :

> Un exemple frappant de musique 'd'avant-garde' à contenu réactionnaire, c'est celui du « Survivant de Varsovie » d'Arnold Schoenberg que nous avons entendu à la radio au mois de décembre dernier.
>
> Cette musique est incontestablement chargée d'un réel contenu ; même en faisant abstraction du texte qui l'accompagne, ce contenu reste aussi volontaire et explicite, il garde son sens.
>
> L'œuvre évoque le terrible drame du ghetto de Varsovie détruit par les allemands pendant la dernière guerre. Comme me disait un ami, après son audition, « c'est de la musique de mort pour les morts, de désespéré pour les désespérés, une musique qui est écrite pour ceux qui sont sous les décombres : Schoenberg n'a pas vu que sur ces décombres la vie de nouveau s'élance et cette fois vers un magnifique avenir ».
>
> Cette musique ne peut donner à l'homme confiance en lui-même ; son contenu se définit comme un hallucinant masochisme ; c'est du Mauriac, mais avec la force décuplée que lui donnent sa qualité de musique et ses procédés théâtraux, expressionnistes et naturalistes. Elle constate les conséquences inhumaines d'un régime, mais elle jouit de ses propres lamentations et s'en repaît.
>
> Il est caractéristique de voir que, quand Schoenberg 'colle' au monde, par un effort certes louable, c'est dans ce qu'il peut avoir de négatif (p. 81).

L'objection ne tient pas vraiment à ce qu'on pourrait appeler l'esthétisation du drame du ghetto grâce aux « procédés théâtraux » utilisés par Schönberg - ce « naturalisme » et cet « expressionnisme » que les communistes, à la suite de György Lukács, avaient pourtant condamné à maintes reprises. Ce n'est pas tellement le fait de jouir d'un tel récit qui est suspect, mais de le faire de manière « masochiste ». La remarque sur le catholique Mauriac confirme que l'objection n'est pas esthétique mais idéologique : en juin 1947, un critique communiste expliquait déjà, pour faire l'éloge d'un livre sur la déportation, que « le souvenir des souffrances n'est pas absent […], mais il *montre* (plus encore qu'il ne dit) comment on le

surmonte et comment on en triomphe par la solidarité et le combat »[25]. Certes, le chant juif *Sh'ma Yisroel* qui suit le récit du survivant difficilement pouvait-il représenter, pour Nigg et son ami, un appel au « magnifique avenir » du communisme, mais il n'était pas impossible d'y apprécier, dans les termes de Richard Taruskin, un « triomphalisme kitsch » rappelant par son seul style… le réalisme socialiste[26]. Peut-être ont-ils entendu dans la préparation de l'accord final, comme de nos jours Steven J. Cahn, « le retour de la fanfare de la force nazie », et conclu que l'œuvre tout simplement finit mal.[27]

En tout cas, *Un Survivant de Varsovie* est la seule œuvre « réactionnaire » que Nigg prend la peine de critiquer, comme s'il fallait la dénoncer avec d'autant plus de détermination que son « réel contenu » pourrait conduire certains à en faire un modèle positif. Plus important encore, cette critique lui permet de proclamer la non pertinence du vocabulaire politique pour décrire les phénomènes musicaux, autrement dit « décrocher » ces deux paradigmes du changement légitime que sont la révolution sociale et la révolution musicale. C'est peut-être là, d'ailleurs, que réside l'essentiel de la position des communistes d'un point de vue théorique.

Cette discussion sur les analogies et les différences entre l'avant-garde artistique et l'avant-garde révolutionnaire trouvera un écho dans un article de la compositrice Elsa Barraine, publié lui aussi dans *La Nouvelle critique,* en mai 1949. Elle y loue non seulement le Manifeste de Prague mais encore le Rapport Jdanov, qui aurait surtout montré que, à la différence du silence qui entoure la production musicale en Occident, « les autorités du Parti [en URSS] prennent la peine de discuter ». Tout comme celle de Nigg, sa position se veut ouverte sur la question de l'atonalisme : « La grève des mineurs ou la lutte pour la paix, voilà

[25] André Ulmann, « Les vivants et les morts », *Les Lettres françaises* n°161, 20 juin 1947, cit. in Surya, *op.cit.*, p.217.
[26] Richard Taruskin, « A Sturdy Musical Bridge to the 21st Century », *New York Times*, 24 août 1997, cit. in Steven J. Cahn, « Dépasser l'universalisme : une écoute particulariste d'*Un Survivant de Varsovie* op. 46 et du *Kol Nidre* op. 39 de Schoenberg, *Ostinato Rigore. Revue internationale d'études musicales* n°17, 2002, p. 222.
[27] Cahn, art.cit., p. 224.

ce qui peut intéresser à présent le musicien progressiste, et non de savoir s'il devra écrire en langage polytonal, atonal ou tonal ». Barraine tient surtout à critiquer l'idée que la « liberté de l'art » serait menacée par le PC, en renvoyant l'accusation aux groupes d'avant-garde :

> Leibowitz a donné récemment, à Paris, des conférences dont d'importantes parties étaient consacrés à ce même thème : que la tendance progressiste est incompatible avec la technique dodécaphonique.
>
> Il me semble que ce fait mérite d'être signalé que, du côté de cette 'avant-garde' de la technique (comme dans les milieux musicaux académiques) on entend ainsi la liberté en art, que la tendance 'progressiste' qu'ils qualifient les uns et les autres, généralement et sans mâcher leurs mots, de tendance avant tout *politique* n'est pas 'compatible' avec leurs techniques.
>
> Les dirigeants politiques qui nous 'asservissent' et nous 'embrigadent' n'ont pas exclu le musicien Nigg parce qu'il se servait de la technique dodécaphonique, ou le camarade Louis Durey parce qu'il ne l'employait point. Mais les techniciens, eux (et au nom de la liberté de l'art !) nous excluent… de la musique[28].

En se disant « musicien (sic) engagé », Elsa Barraine reprenait à Leibowitz le vocabulaire sartrien, afin de revendiquer pour le camp « progressiste » la plus consensuelle et la plus disputée des valeurs, à savoir la liberté. Elle n'avait sans doute pas tort de dire que, sur les questions artistiques, les groupes d'avant-garde étaient plus enclins à prononcer des exclusions que le PCF, où l'on devait être conscient qu'une attitude trop répressive, autrement dit trop jdanovienne, n'aurait pu que desservir le combat pour l'hégémonie. (Il en fut d'ailleurs de même en Italie, permettant à des gens comme Bruno Maderna ou Luigi Nono de développer leur œuvre sans rompre avec le PCI). Encore faut-il souligner cette évidence que, tandis que la question des techniques de composition était au cœur de l'identité d'un groupement artistique tel que les « dodécaphonistes », il en allait différemment pour le parti, tenu par définition à ne faire de tout art particulier qu'un domaine d'action subordonné à des buts extra-artistiques. A cette aune, les dodécaphonistes auraient pu faire valoir qu'ils n'avaient jamais exclu personne à cause de ses idées communistes… Cela dit, la critique de Barraine met bel et bien le doigt sur une tension réelle du discours de René Leibowitz : comment concilier l'éloge sartrien de la liberté avec une vision téléologique de l'histoire de la musique ?

[28] Elsa Barraine, « Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes », *La Nouvelle critique* 6, mai 1949, p. 70. Voir Alten, *op.cit.*, p. 77.

René Leibowitz et l'engagement sartrien

Les conférences où René Leibowitz avait réagi au Manifeste de Prague s'étaient déroulées en novembre 1948 au Collège Philosophique de Paris ; ce sont ces réflexions qu'il fera paraître sous le titre *Le Musicien engagé* en février 1949 dans *Les Temps modernes* puis, l'année suivante, dans *L'Artiste et sa conscience*. Il y attaque les signataires du Manifeste et nommément, à cause de l'entretien des *Lettres françaises,* Serge Nigg. Le ton reste toutefois mesuré, comme s'il avait tenu à donner l'impression d'un désaccord entre compagnons de route plutôt que d'une véritable opposition idéologique - ce en quoi il ne faisait que suivre la ligne de la revue, car d'après Anna Boschetti « il faudra attendre la fin de 1949 pour qu'*Esprit* et *Les Temps modernes* commencent à violer l'intangibilité réservée dans l'ensemble jusque-là aux communistes »[29]. Leibowitz, exploitant le refus des communistes de se prononcer sur l'atonalisme, se dira déçu de ne pas trouver chez eux, « dans une attitude qui se voulait *engagée,* des renseignements sur la nature même de cet engagement compris dans son acception artistique, et capable, en tant que tel, de se répercuter sur le plan social » (p. 334). Faute de quoi, dit-il, un artiste peut être « révolutionnaire », sans être pour autant « un *artiste* révolutionnaire ».

C'est ainsi qu'est introduite la notion d'un engagement spécifiquement artistique, liée à celle d'un art « qui eût, dans sa spécificité même, quelque rapport avec la révolution ». De quelle spécificité s'agit-il ? La réponse reprend les thèses de ses livres. « Comprendre la musique, cela signifie – pour une part essentielle du moins- comprendre la tradition musicale. Nous savons que cette tradition se confond avec l'évolution de la polyphonie et nous savons que cette évolution se fait, s'est toujours faite, dans le sens d'une complexité croissante » (p.

[29] Anna Boschetti, *Sartre et 'Les Temps modernes',* Paris, Minuit, 1985, p. 139.

335). A l'encontre des appels communistes à la simplification du langage musical, il souligne la technicité de la tâche du compositeur, cet « ouvrier hautement spécialisé » qui doit fatalement renoncer à être compris d'un public toujours habité par l'amour de la monodie. On sait que, pour Leibowitz, l'aboutissement de l'évolution de la musique vers la complexité de la polyphonie avait un nom, et un seul : le dodécaphonisme. « Je ne puis me consacrer qu'à ce qui me paraît essentiel, à ce qui me paraît constituer un engagement total vis-à-vis des problèmes musicaux actuels -écrivait-il déjà à la fin de *Schoenberg et son école* en mai 1946-. Cet engagement total, je ne suis à même de le constater que chez nos trois musiciens, que je considère comme les seuls génies musicaux de notre temps », à savoir Schönberg, Berg et Webern[30]. Cela dit, curieusement, dans l'article des *Temps Modernes* Leibowitz évite de parler du dodécaphonisme, comme s'il avait tenu à préserver à son argument un caractère abstrait, pour ne pas dire philosophique. Celui-ci débouche sur une véritable définition du musicien engagé :

> N'est engagé sur le plan musical que le compositeur qui a pris conscience de la profonde tradition de son art, qui, sachant que la sensibilité musicale de ses contemporains ne peut être qu'en deçà de la sienne, ne recule pas devant la tâche qu'il doit accomplir : créer les objets nouveaux, sans se demander s'ils peuvent plaire, déplaire, enthousiasmer ou bouleverser. S'il se choisit une semblable tâche, le compositeur est nécessairement un être *subversif.* C'est dans cette subversion continuelle, dans cette révolte toujours renouvelée que réside, selon nous, le sens profond de la tradition musicale qui nous apparaît donc comme une succession de manifestations de la *liberté* de l'artiste et de l'homme en général.
>
> Et c'est là que se dévoile à nous la véritable 'signification' de cet art non-signifiant, comme dirait Sartre, qu'est la musique. Compris de façon authentique, l'art musical, comme toute activité créatrice, *est l'une des conquêtes et l'une des manifestations de la liberté* (p. 338).

Par où l'on retrouve Sartre et l'une de ses catégories centrales, à savoir, précisément, la liberté. La formulation est tout aussi nette dans la phrase finale du texte : « Le musicien engagé est celui qui, bravant l'ordre établi sur le plan musical, brave par-là même l'ordre établi sur le plan social et collabore ainsi dans son ordre à l'instauration d'une société de liberté » (p. 339). Leibowitz se montrait ainsi fidèle au philosophe de l'existentialisme, qui dans son premier livre sur l'École de Vienne lui avait inspiré des passages comme celui-ci :

[30] René Leibowitz, *Schoenberg et son école, op.cit.,* p.15.

« Si nous admettons que l'essence du langage musical réside dans son existence, cela signifie que notre connaissance du fait *que la musique est tradition* ne s'identifie nullement avec la connaissance d'une causalité extérieure qui produirait la succession des événements historiques, mais qu'il s'agit là de la connaissance de la *manière d'être* même de la musique »[31]. A ceci près que ce concept emphatique de tradition, que Leibowitz pouvait puiser à son aise dans les écrits de Schönberg, n'avait pas vraiment sa place dans une pensée qui se voulait sartrienne. Et ce n'était pas la seule difficulté qu'il avait eu à surmonter, comme le montre déjà l'allusion assez controuvée à cet art « non signifiant, comme dirait Sartre ».

En effet, la « musique engagée » version Leibowitz n'était pas aisément déductible des thèses de *Qu'est-ce que la littérature ?*, publiées dès 1947 dans *Les Temps modernes*, puis l'année suivante sous forme de livre. Dans la préface à cet ouvrage, Sartre commence par répondre à ses critiques : « Des malins clignent de l'œil. 'Et la poésie ? Et la peinture ? Et la musique ? Est-ce que vous voulez aussi les engager ?' »[32]. La réponse apparaît dans la première phrase du premier chapitre : « Non, nous ne voulons pas 'engager aussi' peinture, sculpture et musique, ou, du moins, pas de la même manière. Et pourquoi le voudrions-nous ? » (p. 13). L'argument, proche de ce qui est dit de la poésie, est d'abord sémiotique : du moment que les notes « ne renvoient à rien qui leur soit extérieur », cela signifie que la musique n'est pas un langage. « On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique : qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent ? » (p. 17) Il y a donc scepticisme de principe face à la possibilité même d'une musique instrumentale engagée, en opposition frontale avec les points de vue que va défendre Leibowitz.

A cela va se joindre l'attitude de Sartre face à la question de l'autonomie de l'art, face à cette littérature qui « s'épuise à affirmer son autonomie, que personne ne lui conteste » (p.

[31] *Ibid.*, p. 263.
[32] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard/Folio, 1985, p. 11.

128). Pour lui l'homologie entre révolution politique et révolution artistique, cruciale à certains moments de l'histoire, n'est pas pertinente dans la situation présente :

> …au XVIIIe siècle, les libertés nécessaires que réclame la littérature ne se distinguent pas des libertés politiques que le citoyen peut conquérir, il suffit à l'écrivain d'explorer l'essence arbitraire de son art et de se faire l'interprète de ses exigences formelles pour devenir révolutionnaire : la littérature est naturellement révolutionnaire, quand la révolution qui se prépare est bourgeoise, parce que la première découverte qu'elle fait de soi lui révèle ses liens avec la démocratie politique. Mais les libertés formelles que défendront l'essayiste, le romancier, le poète, n'ont plus rien de commun avec les exigences profondes du prolétariat. (p. 127)

Dans le cadre de la doctrine sartrienne, la question d'une musique engagée est problématique, à plus forte raison celle d'une musique d'avant-garde dont la « subversion » resterait cantonnée aux « libertés formelles ». Et ce n'est pas tout. Pour Sartre, l'écriture littéraire est une *action,* qui consiste à dénoncer l'aliénation et l'injustice et contribuer ainsi à la libération de la société. L'écrivain, par le geste libre d'écrire, en appelle à la liberté de son lecteur ; d'où l'importance, chez lui, de la question de la lecture, qui est une théorie autant de l'historicité de l'acte de lire que de son efficacité sociale : « Il ne suffit pas d'accorder à l'écrivain la liberté de tout dire : il faut qu'il écrive pour un public qui ait la liberté de tout changer » (p. 163). Leibowitz, lui, est prêt à affirmer, avec la doctrine romantique et moderniste transmise par Schönberg, mais contre Sartre, qu'une œuvre peut être subversive en absence de toute efficacité pratique.

Le prix de se réclamer de Sartre pour définir l'engagement du musicien sera donc de passer outre des aspects tout à fait essentiels de sa pensée, en s'engouffrant en quelque sorte par la brèche : « 'Non, nous ne voulons pas engager aussi peinture, sculpture et musique, ou, du moins, pas de la même manière', dit Sartre, mais il ne précise point – et ce n'est évidemment pas son affaire- quelle pourrait être cette autre manière éventuelle », écrit Leibowitz dans *Le musicien engagé.* Pour cela il doit commencer par répondre de la pertinence sociale de son art, et son premier argument est d'ordre empirique : « Si la musique n'était qu'un jeu inoffensif, elle ne saurait nullement provoquer ces réactions passionnées dont elle est souvent l'objet de la part de ceux qui cherchent à relier cet art aux réalités

sociales » (p. 325). La meilleure preuve que la musique peut avoir une portée politique, c'est que les régimes autoritaires lui ont reconnu cette capacité par le fait même de la persécuter. Et l'auteur d'égrener la liste de tous ceux qui ont voulu « statuer sur le sort des arts », de Platon à l'URSS, et passant par le Concile de Trente (mais pas le Troisième Reich, étrangement absent malgré son expérience personnelle). C'est cet argument historique qui va compléter le raisonnement par homologie faisant de la transgression de « l'ordre établi sur le plan musical » l'équivalent strict de la transgression de « l'ordre établi sur le plan social », au nom d'une identité d'essence de la liberté humaine dans tous les domaines de la pratique.

Ce ne sera pas le dernier mot du dialogue. En 1950, Leibowitz obtient de Sartre une préface pour *L'artiste et sa conscience*, dont une phrase sera reproduite dans la jaquette : « Vous m'avez convaincu et pourtant j'éprouve des résistances et de la gêne ; il faut que je vous en fasse part » (p. 18)[33]. Et il y avait de quoi être gêné : « [J]e ne me souviens pas d'avoir remarqué un ouvrier à vos concerts. Il est donc certain que la musique moderne brise les cadres, s'arrache aux conventions, se trace d'elle-même sa route. Mais à qui parle-t-elle de libération, de liberté, de volonté, de la création de l'homme par l'homme ? A un auditoire usé et distingué dont les oreilles sont encrassées par une esthétique idéaliste. Elle dit 'Révolution permanente' et la bourgeoisie entend 'Évolution, progrès' » (p. 21). Déjà la question du public, qu'il fut bourgeois ou tout simplement inexistant, laissait mal en point l'idée de Leibowitz d'un art engagé mais dépourvu d'efficacité politique. Mais Sartre revient ensuite sur la spécificité sémiotique de la musique. Si, comme il le pense, il n'y a pas de langage musical, l'appel aux formes vocales dans le Manifeste de Prague revient à dire que « la musique ne doit être qu'un prétexte, un moyen de rehausser la pompe de la parole. *C'est la parole* qui chantera Staline, le plan quinquennal, l'électrification de l'URSS. Avec d'autres paroles, la même musique célébrerait Pétain, Churchill, Truman, le T.V.A. Changez les mots :

[33] Jean-Paul Sartre, préface à Leibowitz, *L'artiste et sa conscience, op.cit.*, repris sous le titre « L'artiste et sa conscience » in *Situations IV,* Paris, Gallimard, 1964, p. 17-37. Voir Ulrich Mosch, « *L'artiste et sa conscience.* René Leibowitz und Jean-Paul Sartre », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung,* Vol.5, jan 1992, p. 46-50.

un hymne aux morts russes de Stalingrad deviendra une oraison funèbre pour les Allemands tombés devant cette même ville. Que peuvent donner les sons ? Une grosse bouffée d'héroïsme sonore ; c'est le verbe qui spécifiera » (p. 27). Or, Sartre concède qu'il ne faut pas renoncer à la musique instrumentale ; « seulement je ne sais plus très bien alors où réside l'engagement musical. J'ai peur qu'il ne se soit évadé de l'œuvre pour se réfugier dans les conduites de l'artiste, dans son attitude devant l'art » (p. 28). En effet, pour lui l'argument homologique n'est pas recevable : « En pliant la musique, art non signifiant, à exprimer des significations préétablies, on l'aliène ; mais en rejetant les significations dans ce que vous nommez 'l'extra-artistique' ne risque-t-elle pas de conduire à l'abstraction et de donner le compositeur en exemple de cette liberté formelle et purement négative que Hegel nomme la Terreur ? » (p. 29)

Et Leibowitz de répondre dans la dernière partie de l'*Artiste et sa conscience*. « Vous m'enfoncez un long couteau dans une large et vielle plaie en me faisant remarquer qu'il ne vient guère d'ouvriers à mes concerts », dit-il, en expliquant que c'est précisément la lecture de Sartre qui l'a poussé à devenir chef d'orchestre, dans l'espoir que les ouvriers finissent bien un jour par venir (p. 142). Mais l'essentiel est pour lui de réaffirmer la notion même d'« engagement musical » en revenant sur le parallèle entre la révolution musicale et la révolution sociale, qu'il étend, d'une simple équivalence entre des systèmes normatifs et leurs transgressions respectives, à une relation symbolique ou « expressive » entre des caractéristiques stylistiques et les contenus de l'Histoire :

> …un Schoenberg, en accomplissant l'une des plus violentes révolution que la musique ait jamais connue (et ceci en 1908, donc également par anticipation) a bien su montrer au prolétariat la révolution sociale rapide et brutale qu'il souhaitait opérer. Et si certaines données fondamentales de la composition musicale du passé mettaient l'accent sur la continuité mélodique, sur des progressions harmoniques établies, sur l'unité rythmique et sur certains points de repos – exprimant ainsi l'unité et la stabilité relatives des époques antérieures, les nombreux contrastes, la fragmentation et le déchirement des lignes mélodiques, les changements d'harmonie rapides et souvent imprévisibles, la variété rythmique et l'absence totale de repos réels de la véritable musique contemporaine, expriment très certainement les contradictions, la rapidité des changements et les déchirements que nous vivons en d'autres domaines. (p. 155)

Voilà pourquoi composer de la musique instrumentale atonale ou dodécaphonique, c'est déjà faire preuve d'engagement : le déchirement des lignes mélodiques est une « expression » du déchirement de la société, et ainsi de suite. Le fondement épistémologique de cette affirmation n'est pas explicité. L'image n'est pas éloignée de ce qu'à la même époque écrivait Adorno dans *Philosophie de la nouvelle musique*, en combinant l'hégélianisme marxiste et les monades leibniziennes ; mais elle s'accordait également, malgré les divergences autour de la « liberté formelle », avec ce que Michel Surya appelle « l'idée, sartrienne, d'une consubstantialité de la littérature et de la révolution »[34]. A partir de là, on aurait pu penser que le débat était clos.

Pourtant, Leibowitz consacre tout un chapitre de son livre à expliquer que *Un survivant de Varsovie* est « l'exemple le plus complet de ce que devrait être l'œuvre d'un musicien engagé » (p. 112). En effet, dit-il, il s'agit d'un « sujet tout à fait actuel axé sur des réalités spécifiques et même politiques », dont la partition montre par ailleurs l'évolution des préoccupations compositionnelles de l'auteur. Le style « athématique » (une notion où Leibowitz voyait le *telos* de la musique *après* le dodécaphonisme) résulte pour lui d'une tendance de l'écriture schönbergienne qui aura trouvé dans le thème de cette œuvre un véritable moteur : aussi bien le texte que la musique «se présentent sous un aspect terriblement 'mutilé', 'déchiré' et 'sauvage', de sorte que la symétrie formelle et des répétitions ne sauraient constituer ici que de réelles incongruités » (p. 106).

En résumé, Leibowitz commence par faire de son héros Schönberg un modèle indépassable de musicien engagé, en posant comme condition nécessaire et suffisante l'utilisation des « acquisitions les plus avancées » de l'art musical. Hors du dodécaphonisme, point de salut : voilà le message que l'auteur de *Schoenberg et son école* lance alors à ses compagnons de route, les communistes comme les autres. Mais le modèle dans le modèle que

[34] Surya, *op.cit.*, p. 122.

constitue l'op. 46 de Schönberg le conduit à affaiblir malgré lui cet argument, du moment que le thème de l'œuvre constitue lui aussi un critère pertinent pour juger de la validité ou l'importance d'une « musique engagée ». En tant que résultat d'un « équilibre miraculeux entre les préoccupations extra-musicales et les préoccupations purement musicales » (p. 110), *Un Survivant de Varsovie* représente un exemple plus convaincant que le simple « engagement musical » contenu dans le choix du langage technique. Comme si René Leibowitz avait voulu prévenir le reproche de ne défendre que des « libertés formelles » :

> Si, en plus de cela, [le compositeur] essaie d'exprimer une réalité sociale qui le touche, il ne produira pas une *caricature de cette réalité* mais aura des chances de produire une œuvre d'art au sein de laquelle la réalité exprimée révélera sa signification la plus haute.
>
> Ainsi – mais *seulement ainsi*- l'artiste peut contribuer aux progrès de l'humanité, de la civilisation, de la société… C'est cela, je crois, que Schoenberg a réussi dans son *Survivant de Varsovie* qui restera, pendant longtemps encore, l'exemple le plus complet de ce que devrait être l'œuvre d'un musicien engagé. (p. 112)

Adorno et l'esthétique entre parenthèses

La réponse de Theodor W. Adorno au Manifeste de Prague est bien sûr une défense passionnée de l'avant-garde musicale et une critique frontale de la politique culturelle des communistes, qu'il compare à plusieurs reprises à celle des nazis[35]. Elle n'était pourtant pas faite pour peser immédiatement sur les débats : écrit pendant l'été 1948 peu après le congrès des musiciens progressistes, alors qu'il venait d'achever *Philosophie de la nouvelle musique*, l'article *Die gegängelte Musik* (*La musique en laisse*) ne sera publié qu'en 1953, dans la revue *Der Monat,* puis dans le volume *Dissonanzen*. L'allusion à l'industrie culturelle y est comptée parmi quelques rares « éléments de vérité au service de l'idéologie », et Eisler n'est pas nommé ; en revanche est épinglé le poète Johannes Becher, avec qui ce dernier allait bientôt écrire l'hymne national de la RDA. Mais la cible privilégiée reste Andreï Jdanov, accusé de « terroriser » les compositeurs russes.

[35] Theodor W. Adorno, « Die gegängelte Musik », in *Dissonanzen, Gesammelte Schriften* Vol.14, Francfort, Surhkamp, 1973, p. 51-66.

Cela dit, Adorno ne crédite pas Jdanov de la thèse d'un déséquilibre entre les éléments musicaux, qu'il prend la peine de réfuter dans le détail. Il reste à savoir où le dirigeant soviétique avait bien pu trouver cette idée qui, comme les compositeurs sériels ne tarderont pas à en faire la démonstration à leur manière, rejoignait de fait certaines préoccupations tout à fait contemporaines ; peut-être émanait-elle des groupes jusqu'alors tenus à distance de la direction de l'Union des Compositeurs par Chostakovitch et ses amis. En tout cas, malgré son caractère général Adorno lit ce passage du Manifeste comme spécialement dirigé contre l'école schönbergienne, que le Rapport Jdanov condamnait par ailleurs sous le terme « atonalités ». Or c'est précisément la nouvelle musique, réplique le philosophe, autrement dit Schönberg lui-même qui, tirant parti des efforts de Bach et du dernier Beethoven, avait pris conscience de la divergence historique des éléments musicaux, et entrepris d'en montrer l'identité de principe (notamment, même si ce n'est pas explicite dans son texte, sous la forme de la fameuse équivalence entre l'harmonie et le contrepoint qui se trouve à la base de toutes les justifications du dodécaphonisme).

Adorno ne dit pas pour autant que la musique d'avant-garde propose une restauration de l'unité perdue. « Ce n'est pas une simple erreur de jugement si le manifeste attribue le manque de coordination et les contradictions entre les éléments musicaux aux Modernes et non pas au processus social, qui empêche la réconciliation entre le général et le particulier, et dont le caractère se reflète dans l'art. Ce qui pro quo est nécessaire pour des raisons tactiques de poids » (p. 59) - à savoir, rendre la musique contemporaine responsable de sa propre perte d'audience. Le problème, insiste Adorno, réside dans la « totalité sociale », pas dans l'art, qui n'en est que l'expression et la conséquence. Ce raisonnement est à la base de son objection à l'idée même qu'il y aurait une « crise de la musique » : « Le concept de crise ne se laisse pas transposer de l'économie à la culture. Le but à atteindre serait une société sans crises, pas une culture sans crises ». Ainsi l'art authentique ne peut-il être qu'un « art

critique » (p. 53). Face à cette exigence, la « haine du compliqué » dont témoigne le texte découle d'une « sous-estimation des masses » : « Le peuple est opium pour le peuple » (p. 66). Contrairement à ce qu'en pensent les communistes, la musique vocale n'est pas mieux placée que l'instrumentale pour être la porte-parole de l'humain, et « un idéal mélodique inspiré d'un Tchaïkovski, loin d'être le saint remède contre les transgressions asociales de la musique moderne, se rapproche plutôt du monde des tubes (Schlager) contre lequel le manifeste fait par ailleurs mine de s'indigner » (p. 58). Bref, dit Adorno, le Manifeste des musiciens progressistes « usurpe le nom du progrès » (p. 64).

Selon Laurent Feneyrou, l'article *Musique en laisse* constitue « une critique radicale, et définitive, des thèses de Jdanov », mort en août 1948[36]. Elle l'est en effet, d'une manière qui, au point de vue politique et idéologique, reste proche d'un Leibowitz : l'art ne saurait être tenu « en laisse » au nom de son efficacité politique, l'artiste ne doit pas se plier aux injonctions de quelque pouvoir que ce soit, la vérité sur la société n'est dite que par l'avant-garde, la transformation sociale et la transformation musicale vont ensemble. Le vocabulaire, pourtant, n'est pas le même. Au Manifeste de Prague qui faisait du « subjectivisme » un mot-clé de l'opprobre, Leibowitz avait opposé un mot-clé de l'existentialisme : « liberté ». Adorno, pour sa part, va apostropher les signataires en ces termes :

> Les descendants oublieux de Hegel croient que la tendance d'un être déterminé socialement de manière objective se laisse changer par pure conviction, par l'acte de volonté d'un artiste isolé. Est-ce qu'ils pensent vraiment que le comportement d'un artiste est une affaire de décision, qu'il n'est pas déjà tracé par son niveau de conscience, où toute la violence du devenir historique fait sentir son poids pour dire ce qu'il lui est possible de faire et ce qu'il lui est impossible ? Derrière le conseil bien intentionné de se laisser guider par la raison et de renoncer au subjectivisme extrême, on pourrait entendre résonner l'horreur qui dans les États totalitaires en finit avec la pensée même de sujets qui voudraient encore réagir par eux-mêmes, au lieu de se plier aveuglement aux ordres. Il n'y a rien de plus faux que de confondre la subjectivité avec les facteurs accidentels, individuels et privés. Une seule conscience exacte, un vrai sujet qui ne se fait pas mener par le bout du nez, n'est pas moins objectif que mille autres sujets faux et aveuglés, et assurément plus objectif que les oukases de Monsieur Jdanov (p. 54)[37].

[36] Laurent Feneyrou, « Réalismes socialistes 1948-1953 : le jdanovisme et son avatar est-allemand », *Résistances et utopies sonores*, L. Feneyrou éd., Paris, CDMC, 2005 (sous presse).
[37] Les deux dernières phrases sont citées d'après Feneyrou, art.cit.

Pas une fois, dans ce texte de 1948, Adorno n'emploie, pour réfuter les communistes, le mot « liberté » - pas plus que le mot « engagement ». En fait, cette critique de Jdanov et de ces soi-disant marxistes « oublieux de Hegel » semble anticiper certains termes de celle qu'une quinzaine d'années plus tard il adressera à… Jean-Paul Sartre, dans le texte intitulé précisément *Engagement.* « Pour Sartre, l'œuvre d'art devient un appel lancé à des sujets, parce qu'elle n'est rien d'autre qu'une manifestation du sujet, de son choix ou de son refus de choisir. Il ne veut pas admettre que toute œuvre d'art, du simple fait de son entreprise, confronte l'auteur, si libre soit-il, à des exigences objectives qui sont celles de son agencement »[38]. Pour étayer sa critique du concept de liberté dans la théorie de l'œuvre engagée, Adorno n'hésite pas à prendre son auteur à rebrousse-poil : « Personne n'a mieux vu que Sartre le rapport entre l'autonomie de l'œuvre et un vouloir qui n'est pas injecté dans l'œuvre, mais qui est sa propre attitude envers le réel. 'L'œuvre d'art, écrit-il, n'*a pas* de fin, nous en sommes d'accord avec Kant. Mais c'est qu'elle *est* une fin. La formule kantienne ne rend pas compte de l'appel qui résonne au fond de chaque tableau, de chaque statue, de chaque livre'. Il faudrait seulement ajouter que cet appel n'a pas un rapport uniforme avec l'engagement thématique de la littérature » (p. 300). C'est bien sûr cette dernière phrase qui est cruciale. Face à la vogue de l'art engagé et des « messages », il faut, dit Adorno, défendre « l'œuvre autonome » ; or, l'œuvre autonome n'a que faire de « thématiques ». On a tout lieu de penser, dans ces conditions, qu'il ne rejoignait pas vraiment Leibowitz lorsque celui-ci définissait la tradition musicale comme « une succession de manifestations de la *liberté* de l'artiste et de l'homme en général ».

En outre, dans ce texte de 1962 Adorno va s'en prendre avec une violence étonnante à *Un Survivant de Varsovie,* l'œuvre où Leibowitz voyait « l'exemple le plus complet de ce que

[38] Theodor W. Adorno, « Engagement » (1962), *Notes sur la littérature,* Paris, Flammarion, 1984, p. 290.

devrait être l'œuvre d'un musicien engagé », et où il reconnaîtra pour sa part l'indice d'une « régression intellectuelle dans la notion de littérature engagée » :

> La composition de Schönberg ne va pas sans produire une certaine gêne. Il ne s'agit en aucun cas de ce qui agace tellement en Allemagne, interdisant de refouler ce qu'on aimerait bien refouler à tout prix. Mais le fait de le mettre en image, même avec cette dureté et cette intransigeance, constitue malgré tout une sorte d'offense à la dignité des victimes. On se sert d'elles pour fabriquer quelque chose qu'on donne en pâture au monde qui les a assassinées. Quand on applique à la souffrance physique toute nue des hommes abattus à coup de crosse ce qu'on appelle ordinairement l'élaboration poétique de l'art, il y a là, si peu que ce soit, la possibilité d'en tirer une jouissance. La règle morale qui commande à l'art de ne pas oublier cela une seconde dérape dans l'abîme de son contraire. Le principe esthétique de stylisation, et particulièrement la prière solennelle du chœur, fait supposer que ce destin impensable aurait pu avoir un sens quelconque ; il est transfiguré, il perd un peu de son horreur ; c'est déjà faire injure aux victimes, alors qu'au contraire un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice. Le ton même du désespoir est un gage que l'on donne à l'affirmation suspecte. Du coup on avale bien volontiers des œuvres plus anodines que celle-là, assumant par là un petit bout du passé. Le génocide devenant une part du patrimoine culturel de la littérature engagée, il est plus facile de continuer à jouer sa partie dans la culture qui a accouché de ce meurtre (p. 299).

En 1962, Adorno pense qu'*Un Survivant de Varsovie,* « forme autonome qui amplifie l'hétéronomie jusqu'à exprimer l'enfer », est pris dans une aporie par le seul fait d'être de l'art. L'art ne saurait ignorer la catastrophe sous peine de s'en rendre complice, mais en en parlant il contribue à arracher celle-ci au non sens, et il est à nouveau coupable. Son argument contredit la vision de la « littérature concentrationnaire » répandue dans les cercles communistes qui, comme dans une sorte de théodicée laïque, avait fait de l'horreur nazie l'origine d'une réhabilitation de l'espèce humaine : « Les bagnes nazis créèrent le miracle de l'homme »[39]. C'est précisément cela qui, pour Adorno, signe la complicité de la « littérature engagée » avec un monde resté le même que celui qui avait rendu possible les crimes du Troisième Reich. Et la jouissance esthétique que cet art procure est désormais suspecte, moins en tant que l'« hallucinant masochisme » que Serge Nigg dénonçait chez Schönberg, qu'à cause d'une position du récepteur qui, en tirant un plaisir du génocide, voisinerait sans le savoir avec le sadisme. On n'a tout simplement pas le droit, moralement parlant, de jouir de ces choses-là, ce qui veut dire ici -et l'objection n'est pas sans annoncer les thèses ultérieures

[39] Paul Henry, « Ce qu'il faut connaître de la littérature sur les camps de concentration », *Les Lettres françaises* n°159, 6 juin 1947, cit. in Surya, *op.cit.*, p. 216.

sur l'irreprésentabilité de la Shoah- d'en faire une *image.* Cette réflexion s'inscrit dans la droite ligne de la plus célèbre phrase d'Adorno, qu'il évoque peu avant ce passage de 1962 sur *Un Survivant :* « Je n'ai pas l'intention de minimiser la phrase selon laquelle il serait barbare de vouloir encore écrire de la poésie après Auschwitz ; elle exprime en négatif l'impulsion qui anime la littérature engagée » (p. 298).

Dans l'article *Critique de la culture et société*, Adorno avait écrit en 1953 : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes »[40]. Dans ce contexte, « écrire des poèmes » semble vouloir dire écrire des œuvres relevant du concept traditionnel de l'art, « unies » d'après les principes organicistes ; des œuvres « affirmatives » appartenant au domaine de la culture, c'est-à-dire de l'idéologie. Dans la mesure où Auschwitz représente l'aboutissement de la dialectique des Lumières dans le renversement de l'utopie émancipatrice de l'*Aufklärung* en barbarie, auquel participent directement les œuvres de l'esprit, il devient impossible de concevoir un « poème », comme d'ailleurs une sonate classique ou une cantate, qui conserverait un quelconque contenu de vérité. Cela laisse ouverte la possibilité d'un travail de l'art qui, justement, ne relèverait *pas* de l'esthétique, ni de la culture. C'est l'éventualité qui dans *Dialectique Négative* se traduira par ce nouveau retour sur son aphorisme : « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes»[41]. Est suggérée ainsi une autre conception de ce qu'est un « poème » ou une œuvre d'art, à savoir une expression directe, non médiatisée par la culture, de la souffrance humaine.

[40] Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société », *Prismes, op. cit.,* p. 23.
[41] Adorno, *Dialectique négative, op.cit.,* p. 348-9.

Or, dans *Philosophie de la nouvelle musique* Adorno avait dit que « les seules œuvres qui comptent aujourd'hui sont celles qui ne sont plus des 'œuvres' ». La musique atonale de la période expressionniste, expliquait-il, s'est affranchie de la *musica ficta* et « l'apparence des passions », pour procéder à « l'enregistrement sismographique des *chocs* traumatisants»[42]. C'est sur quoi il reviendra dans l'article sur Schönberg écrit peu après sa mort en 1951, et publié dans *Prismes* en même temps que la fameuse phrase sur « l'art après Auschwitz ». Il y développe la thèse d'une « hostilité à l'art » qui, chez le créateur de l'atonalisme, en constituerait « l'élément explosif », et qui aurait abouti à une « nouvelle expression, éloignée de la représentation des sentiments humains ». « Quelque chose dans Schönberg, peut-être la fidélité à ce 'Tu ne dois pas te faire d'images' cité par l'un des chœurs de l'op. 27, voudrait éliminer de la musique, art sans images, les traits relatifs à l'esthétique de la représentation » (p. 140). Cette tendance était présente dès la *Symphonie de chambre* op. 9 et les *Pièces pour piano* op. 11, dit Adorno, mais c'est l'expérience du nazisme qui lui aura donné son élan décisif : « Au sein de la spécialisation aveugle, sa musique a capté une lumière qui rayonne bien au-delà de la sphère esthétique. Sa probité incorruptible en a eu conscience, un jour, dans les premiers mois de la dictature de Hitler, lorsqu'il dit sans ambages que le fait de survivre était plus important que l'art » (p. 150). Et il est une œuvre où ce processus va jusqu'à son terme : *Un Survivant de Varsovie,* dont le commentaire, opposé à ce que dira neuf ans plus tard l'article *Engagement,* clôt le texte *Arnold Schönberg (1874-1951).*

> Les quelques minutes du récit du *Survivant de Varsovie* valent l'oratorio et l'opéra biblique ; Schönberg y met lui-même l'esthétique entre parenthèses, en évoquant le souvenir d'expériences absolument inassimilables par l'art. Le noyau expressif de Schönberg, l'angoisse, s'identifie à l'angoisse associée aux mille morts des hommes dans un régime totalitaire. Les sonorités d'*Erwartung,* les chocs de la *Musique de film* évoquant un 'danger, l'angoisse, le catastrophe' expriment ce qu'elles ont depuis toujours prophétisé. Ce qui semblait dire la faiblesse et l'impuissance de l'âme individuelle de ce que subit l'humanité en la personne de ceux qui, en tant que victimes, tiennent lieu de la totalité qui les persécute. Jamais horreur n'a sonné si vrai en musique qui en l'exprimant retrouve sa force libératrice grâce à la négation. Le chant juif sur lequel s'achève le *Survivant de Varsovie* est musique en tant que refus du mythe par l'humanité (p. 150).

[42] Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique,* Paris, Gallimard/Folio, 1962, p. 53 et 49.

L'hésitation d'Adorno sur *Un Survivant de Varsovie,* de même que les présupposés communs à ses deux analyses, sont cruciaux pour toute la discussion sur l'engagement de la musique. En 1953, le « refus du mythe » est aussi celui de l'histoire d'Ulysse et les Sirènes narrée dans *Dialectique des Lumières,* le modèle du propriétaire qui se fait ligoter pour accéder sans risque à la jouissance esthétique, tout comme l'auditeur bourgeois immobile dans la salle de concerts[43]. Et le chant juif à la fin de l'œuvre est le moment qui concentre le contenu de vérité, en mettant entre parenthèses, par son seul pouvoir de négation, l'esthétique, l'art lui-même et, partant, tout projet d'un *art* engagé. En 1962, Schönberg sera accusé d'avoir transgressé le commandement biblique sur l'interdiction des images, qui plus est de le faire avec ce même chant juif qui « transfigure » l'horreur ; autrement dit, il lui sera reproché de faire de la « musique engagée », telle que pouvaient l'entendre aussi bien Leibowitz que les communistes. Dans les deux cas, la conviction demeure que « l'art après Auschwitz » n'est possible qu'à condition de renoncer à tout « message » d'espoir ou de consolation, de renoncer à ce régime de la représentation où même la musique s'était laissée prendre depuis des siècles, de renoncer à l'art lui-même, pour se borner à *présenter* la catastrophe dans son horreur essentielle.

Autant dire qu'Adorno condamnait la musique à une utopie, au sens strict de ce qui n'existe pas. Même une musique qui ne consisterait qu'en un enregistrement de l'intérieur des chambres à gaz -s'il est permis d'imaginer un instant une telle chose-, ou en un témoignage dépourvu de tout accompagnement, n'échapperait pas à la « transfiguration » que suppose la nomination d'un phénomène sonore comme *art*. A plus forte raison une œuvre qui, comme Serge Nigg l'avait bien compris, loin de supprimer les codes de la mimésis fait appel, toute dodécaphonique ou expressionniste qu'elle est, à des procédés théâtraux courants, notamment

[43] Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo,* tr. H. A. Murena, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 60ss.

aux « conventions narratives du film et la radio contemporains »[44]. Mais il faut croire qu'en 1953 l'interprétation de la musique de Schönberg qu'Adorno développait depuis des années, ainsi que l'impact de cette partition nouvelle, inspirée « directement ou indirectement » de sources documentaires et bâtie autour d'un récitant-témoin *qui ne chante pas,* lui ont donné l'impression qu'il était possible du sortir du cadre de l'esthétique tout en continuant à faire de la « musique ». On a vu qu'il devait finir par changer d'avis, sans dévier de sa conviction que la vérité que l'art pouvait révéler après Auschwitz n'avait rien à voir avec des « images » ou des « poèmes », fussent-ils engagés.

Mais si les arguments d'Adorno en 1962 semblent plus recevables que ceux de 1953, cela n'oblige pas à assumer sa réponse négative à cette question : a-t-on le droit de jouir d'un art qui nous révèle l'horreur de l'existence ? C'est là une interrogation sur l'éthique de l'esthétique qui en fait sous-tend discrètement toute la discussion sur la musique engagée. Les communistes ne tenaient ce plaisir esthétique pour légitime qu'à condition qu'il serve à entraîner les masses vers l'action révolutionnaire, faute de quoi il tombait dans la sphère de la perversion, de l'« hallucinant masochisme ». Pour Adorno, ce plaisir était suspect car précisément trop utile au *Propagandakünstler,* l'artiste de propagande des régimes totalitaires, ou bien trop associé à la bonne conscience de la culture affirmative, ou encore trop semblable à un salaire pour l'impuissance volontaire d'Ulysse. Quant à Leibowitz, il avait déjà expliqué dans *Schoenberg et son école* que « la lecture ou l'audition d'une œuvre musicale […] n'ont jamais constitué pour moi l'objet d'un plaisir, d'une distraction, d'un délassement, ou même une manifestation de ma curiosité », mais « le recommencement et la remise en question de tout ce que je sais et suis »[45]. Ainsi toute cette discussion sur l'engagement de la musique

[44] Camille Crittenden, « Texts and Contexts of *A Survivor from Warsaw,* Op.46 », *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg,* Charlotte M.Cross & Russel A. Berman éds., New York et Londres, Garland, 2000, p. 242.
[45] Leibowitz, *Schoenberg et son école, op.cit.,* p.9.

après la Seconde Guerre mondiale s'est-elle déployée à l'ombre d'un consensus jamais explicité, à savoir la négation radicale du *plaisir désintéressé.*

Mais ce consensus-là en rejoignait un autre : la conviction que la musique contemporaine entretenait un rapport essentiel avec le cours du monde ou, plus concrètement, avec la politique. Qu'elle l'entretenait, d'ailleurs, indépendamment des intentions ou dénégations des uns et des autres. Pour les communistes, une musique qui n'était pas révolutionnaire était forcément bourgeoise, partant contre-révolutionnaire. Tout comme eux, Leibowitz croyait que le musicien qui refusait de s'engager ne faisait que s'engager quand même, mais du côté des oppresseurs. Tout comme lui, Adorno pensait qu'une musique incapable d'exprimer une vérité face au règne de l'hétéronomie s'en rendait ipso facto complice. Et il n'est pas jusqu'aux critiques de l'avant-garde -Ernest Ansermet, Marcel Landowski- qui n'aient partagé cela : en dénonçant le « totalitarisme » de la technique sérielle, par exemple, ils lui attribuaient une signification politique bien plus grande que celle que les compositeurs concernés tenaient à revendiquer[46]. Du coup, pour tous ceux qui prenaient la peine de se pencher sur la question, le vrai problème était moins de savoir s'il fallait engager la musique ou pas, que de décider de quel côté de l'Histoire il fallait le faire. Car peut-être y a-t-il eu des gens pour réfuter explicitement l'idée d'une quelconque responsabilité politique du compositeur, mais si ce fut le cas, le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont restés discrets. La vraie parade pour échapper aux termes du débat sur l'engagement, celle que pratiqua par exemple Pierre Boulez dans *Schönberg est mort,* fut plus simple et plus efficace : parler d'autre chose.

Esteban Buch

(CRAL / EHESS)

[46] Voir Esteban Buch, « Figures politiques de la technique sérielle », *Résistances et utopies sonores,* L.Feneyrou éd., Paris, CDMC, 2005 (sous presse).