

**POUR UNE HISTOIRE DE L'ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE**  
(31 mai 2005)

François NICOLAS

Résumé

On partira, dans cette leçon conclusive, de ce constat : le principe même de l'intellectualité musicale suscite une opposition constituée (et pas seulement l'indifférence) chez un certain nombre de compositeurs.

On examinera à ce titre les prises de position de Debussy, Varèse et Berio pour y entendre le déniement des différentes dimensions de l'intellectualité musicale.

Concernant par exemple la dimension *critique* de l'intellectualité musicale :

- « *Il importe très peu que l'on pénètre dans le secret des moyens employés. C'est une curiosité aussi blâmable que ridicule, et pour tout dire complètement inutile.* » (Debussy)
- « *L'analyse est stérile par définition. S'en servir pour expliquer revient à décomposer, à mutiler l'esprit d'une œuvre.* » (Varèse)
- « *La critique est inutile. Une œuvre n'est jamais objectivement belle pour tous ; elle ne l'est que subjectivement pour chacun. Un commentaire explicatif par le compositeur constitue une apologie pitoyable.* » (Varèse)
- « *Il est grotesque et vraiment repoussant d'imaginer un Bach qui expliquerait ses Partitas pour violon, un Mozart parlant de ses Quintettes à cordes, ou un Beethoven qui ferait l'analyse de sa Quatrième Symphonie.* » (Berio)

Concernant la dimension *théorique* de l'intellectualité musicale :

- « *Mr Riemann ressemble à quelqu'un qui ramènerait la beauté d'un coucher de soleil à une pièce mécanique.* » (Debussy)
- « *Tout ce qu'un compositeur a à faire, c'est de sentir et de transformer ses sensations en musique. Ce n'est pas à lui de théoriser.* » (Varèse)

Concernant la dimension *esthétique* de l'intellectualité musicale :

- « *L'esthétique n'est qu'une valeur qu'on transpose selon les époques, et j'ai bien peur que la morale lui ressemble.* » (Debussy)
- « *Les artistes se sont mis à rêver profondément sur des problèmes d'esthétique – le plus curieux est qu'ils disent généralement plus de bêtises que les autres... Tout cela n'est pas très excitant ! Il faudrait garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce "mystère" qu'on finira par rendre "pénétrable" à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme des vieilles comédiennes.* » (Debussy)

Et de manière plus générale :

- « *Le spectacle de ceux qui veulent expliquer le sens ultime de leur travail et font l'exégèse de leurs propres œuvres musicales en traçant la "philosophie", l'"idéologie", la "sociologie" et la "politique" se ramène trop souvent à quelque délirante logorrhée journalistique.* » (Berio)
- « *Le compositeur a commencé à parler de son travail et de ses visions dès l'instant où il s'est détaché de la pratique directe de la musique, dès qu'il a cessé, ou presque, d'être un musicien pratique, un interprète qui doit s'exercer quotidiennement sur son instrument. Chopin et Brahms, grands pianistes, n'ont pas laissé d'écrits. Ni même Messiaen, qui est un grand organiste (la Technique de mon langage musical est embarrassante jusque dans le titre). Schumann au contraire (dont un doigt était paralysé et qui ne pouvait plus jouer du piano), Berlioz (qui jouait fort mal de la guitare), Wagner et Schoenberg (qui n'étaient assurément pas des virtuoses de leurs instruments respectifs, le piano et le violoncelle) ont laissé une quantité significative d'écrits.* » (Berio)
- « *Il ne servirait à rien et à personne de chercher un rapport quel qu'il soit entre le privatissime délire verbal de certains compositeurs et leurs partitions, pleines de bon sens et, souvent, fascinantes. Peut-être est-ce la faute d'Adorno, ce grand artiste frustré, ce fabricant de poétiques. Ses écrits sur la musique sont une métamusique, ils sont aussi une œuvre d'art, où les idées prolifèrent et naissent d'elles-mêmes et non nécessairement de la réalité musicale. Boulez, comme Adorno, a tendance à faire proliférer des idées à partir d'autres idées.* » (Berio)

Il s'agira à partir de là de dégager la logique de ces différentes anti-intellectualités musicales : leur raison d'être, leur diversité interne, leurs ressorts subjectifs, leurs modes propres de déploiement...  
Ultimement, il s'agira d'envisager leur nouveau déploiement au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle.

**PLAN**

<b>Quatre types d'écrits de musicien .....</b>	<b>3</b>
<i>Correspondances</i> .....	3
<i>Mémoires</i> .....	3
<i>Journalisme</i> .....	3
<i>Traité</i> s .....	3
+ <i>Divers</i> .....	3
<b>Exemple de Liszt</b> .....	<b>3</b>
<b>Les quatre du jour</b> .....	<b>3</b>
Chopin .....	3
Debussy .....	3
Varèse .....	3
Berio .....	3
<i>Écrits exemplaires</i> .....	4
Remarque .....	4
<b>L'anti-intellectualité musicale.....</b>	<b>5</b>
<i>Récapitulatif</i> .....	5
<b>Quatre figures.....</b>	<b>5</b>
<i>Chopin</i> .....	5
<b>Examen</b> .....	<b>5</b>
<b>Florilège</b> .....	<b>6</b>
<b>Anti-intellectualité musicale de Chopin ?</b> .....	<b>6</b>
<i>Debussy</i> .....	7
<b>Examen</b> .....	<b>7</b>
<b>Florilège</b> .....	<b>7</b>
<b>Anti-intellectualité musicale de Debussy</b> .....	<b>8</b>
<i>Varèse</i> .....	8
<b>Examen</b> .....	<b>8</b>
<b>Florilège</b> .....	<b>8</b>
<b>Anti-intellectualité musicale de Varèse</b> .....	<b>9</b>
<i>Berio</i> .....	9
<b>Examen</b> .....	<b>9</b>
<b>Florilège</b> .....	<b>9</b>
<b>Anti-intellectualité musicale de Berio</b> .....	<b>11</b>
<b>Bilan .....</b>	<b>11</b>
<i>Caractère oppositionnel et réactif</i> .....	11
<i>Importance de l'énonciation</i> .....	12
<i>Dilemme artisan / artiste</i> .....	12
<i>En matière de critique</i> .....	12
<i>En matière de théorie</i> .....	12
<i>En matière d'esthétique</i> .....	12
<i>Rapport aux autres disciplines ?</i> .....	13
<b>Autres arts (cf. critique) ?</b> .....	<b>13</b>
<b>Sciences (cf. théorie) ?</b> .....	<b>13</b>
La figure subjective de l'ingénieur .....	13
<b>Politique et philosophie (cf. esthétique) ?</b> .....	<b>13</b>
<i>Résumé</i> .....	13
<i>Aujourd'hui ?</i> .....	13
<b>L'anti-intellectualité musicale n'est pas un académisme</b> .....	<b>13</b>
<b>« La » question</b> .....	<b>14</b>
<b>2005-2006 – Wagner : Parsifal .....</b>	<b>14</b>

\*

\*\*

## QUATRE TYPES D'ÉCRITS DE MUSICIEN

Si l'on met de côté les écrits relevant de l'intellectualité musicale (et ses trois dimensions : critique, théorie, esthétique), on peut distinguer quatre types d'écrits de musiciens.

### Correspondances

Écrits « minimaux », parfois les seuls d'un compositeur : cf. Mozart, Moussorgski

### Mémoires

Mémoires, autobiographie... : cf. Berlioz, Rimski-Korsakov...

### Journalisme

Voir le travail de critique musical : cf. Berlioz, Debussy

Noter : la pratique de la critique musicale (journalisme) n'équivaut nullement à la dimension critique d'une intellectualité musicale (pour celle-ci, voir exemplairement Boulez).

### Traité

Cf. ouvrages pratiques : Berlioz, Rimski-Korsakov, Messiaen, Carter

Noter : le traité « théorique » de musique (enseignement) n'équivaut nullement à la dimension théorique d'une intellectualité musicale.

Pour distinguer ces deux aspects :

- Voir Rameau : *Code de musique pratique* (1760) / *Traité de la génération harmonique* (1737) ou *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750)
- Voir également Schoenberg : *Les fonctions structurales de l'harmonie* (1948) / *Traité d'harmonie* (1911)

### + Divers

Cf. recueil hétéroclite d'articles, lettres, entretiens... : Liszt (*Artiste et société*, Flammarion – 1995), Ravel (*Lettres, écrits, entretiens* – Flammarion, 1989), Bartok (*Musique de la vie – Autobiographie, lettres et autres écrits* – Stock, 12981), Ives, Dallapiccola (*Paroles et musique*, Minerve, 1992), Nono (*Écrits*, Christian Bourgois – 1993), Kagel...

### Exemple de Liszt

Ex. les écrits de Liszt sont peu stimulants ; ils relèvent plus du commentaire descriptif que d'un effort de pensée. Liszt y est plus soucieux d'artistes que de penser la musique de son temps... ; cela situe ces écrits plutôt du côté des écrits de Berlioz, son « grand ami », que de ceux de Schumann et a fortiori de Wagner. Cela ne saurait donc relever d'une intellectualité musicale proprement dite, quoique cela ne s'y oppose nullement.

Rémi Stricker, dans la préface à ces écrits, associe, par contre<sup>1</sup>, quatre ensembles d'écrits : ceux de Berlioz, Schumann, Wagner et Liszt, sans distinguer, comme je propose de le faire, Berlioz et Liszt de Schumann et Wagner.

### Les quatre du jour

On examinera aujourd'hui Chopin, Debussy, Varèse et Berio.

#### Chopin

Difficulté : il est sans écrits proprement dits. Cf. l'anti-intellectualité musicale peut n'être qu'oralement exposée !

#### Debussy

Ses écrits relèvent essentiellement du journalisme (critique musical) et de la correspondance.

#### Varèse

Ses écrits relèvent du divers.

#### Berio

Comme Varèse...

---

<sup>1</sup> p. 7

## Écrits exemplaires

Correspondance	Mémoires	Journalisme	Traités	Intellectualités musicales		
				critiques	théories	esthétiques
			<i>Code de musique pratique</i> (Rameau, 1760)	<i>Observations sur notre instinct pour la musique</i> (Rameau, 1754)	<i>Démonstration du principe de l'harmonie</i> (Rameau, 1750)	
Mozart						
	Berlioz Wagner ( <i>Ma vie</i> )	Berlioz ( <i>Les soirées d'orchestre</i> )	<i>Traité d'instrumentation et d'orchestration</i> (Berlioz, 1844)	<i>Beethoven</i> (Wagner)	<i>Opéra et Drame</i> (Wagner, 1850)	<i>L'art et la révolution</i> (Wagner, 1849)
Moussorgski <sup>2</sup>	Rimski-Korsakov ( <i>Journal de ma vie musicale</i> )		<i>Cours d'instrumentation</i> (Rimski-Korsakov)			
		Debussy	Schoenberg ( <i>Fonctions structurelles de l'harmonie, Exercices préliminaires de contrepoint, Fondements de la composition musicale</i> ) Bartok (Recueils ethnomusicologiques)	<i>Le style et l'idée</i> (Schoenberg)	<i>Traité d'harmonie</i> (Schoenberg)	<i>Le style et l'idée</i> (Schoenberg)
			Hindemith ( <i>Cours de composition musicale</i> ) Messiaen ( <i>Technique de mon langage musical</i> )			
		Carter <sup>3</sup>	<i>Harmony book</i> (Carter)	Cf. <i>Relevés d'apprenti</i> (Boulez)	<i>Penser la musique aujourd'hui</i> (Boulez)	Cf. <i>Leçons de musique</i> (Boulez)
		Boucoucheliev		<i>Debussy</i> (Barraqué) <i>Beethoven, Schuman, Stravinsky</i> (Boucoucheliev)	<i>Traité des objets musicaux</i> (Schaeffer)	<i>Musique, sémantique, société</i> (Pousseur)

### Remarque

Il n'existe pas d'écrits spécifiques d'anti-intellectualité musicale ; à ce titre, l'anti-intellectualité musicale ne ressemble pas à l'anti-philosophie (cf. selon Alain Badiou : Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, Lacan...).

L'anti-intellectualité musicale apparaît *au détour* d'écrits ordinaires de musiciens qu'on dira artisans plutôt que pensifs.

Rappel : « intellectualité musicale » n'entretient aucun rapport avec « intellectuel », en sa figure sociologique (professeur !). Et à l'inverse qu'un musicien soit « cultivé » ne veut nullement dire que ses écrits relèvent d'une intellectualité musicale.

L'anti-intellectualité musicale ne peut se repérer par des critères formels mais par un contenu.

<sup>2</sup> *Correspondance* (Fayard, 2001)

<sup>3</sup> *The writings of Elliott Carter*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1977

### L'ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE...

Elle ne s'expose pas avec les mêmes moyens que l'intellectualité musicale. L'anti-intellectualité musicale produit ainsi moins de livres et d'articles que l'intellectualité musicale.

Elle va se repérer à d'autres traits que le long exposé ou l'argumentation détaillée.

Cf. part de l'ironie (dénigrement non frontal).

Cf. valoriser le faire de la musique, selon deux modalités :

1) prôner une adéquation entre *dire* la musique et *faire* la musique – voie de l'artisanat réfléchi, voie des traités, etc. ;

2) thématiser l'impossibilité de *dire le faire* ; d'où la nécessité (wittgensteinienne) de se taire.

D'où par exemple trois modalités de l'anti-intellectualité musicale selon qu'elle prônera une critique purement musicale (par les œuvres : cf. Berio), une a-théorie (une logique musicienne de simple traité-mais, comme on va le voir, ceci n'est pas vraiment le fait des anti-intellectualités musicales) et un court-circuit de l'esthétique (renvoyée à l'en-dehors de la musique)...

#### Récapitulatif

Artisans		Anti-intellectualité musicale	Intellectualités musicales
Sans véritables écrits	Avec écrits		
Bach			Rameau
Haydn, Mozart, Beethoven			
Schubert			
	Berlioz, Liszt	Chopin	Schumann
Brahms, Moussorgski	Rimski-Korsakov		Wagner
Mahler (1860)		Debussy (1862)	
Scriabine (1872) Ravel (1875)	[ Ives (1874) ]		Schoenberg (1874)
Bartok (1881) Stravinsky (1882)	[ Webern <sup>4</sup> (1883) ] [ Berg <sup>5</sup> (1885) ]	Varèse (1883)	
	Hindemith (1895)		
	Dallapiccola (1904) Messiaen (1908) Carter (1908)		Schaeffer (1910)
	Maderna (1920) Nono (1924) Klaus Huber (1924) Kagel (1931)	Berio (1925)	Ligeti (1923) Boulez (1925) Boucourechliev (1925) Barraqué (1928) Stockhausen (1928) Pousseur (1929)
	[Murail]	[Grisey]	[Dufourt]

#### QUATRE FIGURES

- L'une en plein XIX<sup>e</sup> siècle, et faisant vis-à-vis avec Schumann : Chopin ;
- une seconde à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : Debussy ;
- les deux autres au XX<sup>e</sup> siècle :
  - Varèse dans la première moitié du siècle
  - et Berio dans la seconde.

#### Chopin

##### Examen

Chopin a très peu écrit : « *La plume me brûle les doigts* ».

Deux sources : le journal de son ami Delacroix (noter que Delacroix est un des rares peintres qui soit aussi un intellectuel) et les points de vue rassemblés par ses élèves.

<sup>4</sup> *Chemins vers la nouvelle musique*, J.-C. Lattès, 1980

<sup>5</sup> *Écrits*, Éd. du Rocher - Domaine musical, 1957

## Florilège

Chopin se montrait farouchement réfractaire à toute manifestation écrite : « La plume me brûle les doigts » avait-il coutume de dire en matière d'excuse.<sup>6</sup>

« Chopin parle peu et rarement de son art. » « Jusque dans l'intimité, il se réserve » George Sand<sup>7</sup>

Il n'aime pas écrire...

Sa correspondance reste réservée quant à ses travaux de composition. Voici le ton de Chopin dans ses lettres : le finale de la Sonate op. 45 se voit qualifié de « babillage des deux mains qui jouent à l'unisson » et la Berceuse op. 57 est désignée sous le vocable d « variantes ».<sup>8</sup>

Ton clairement ironique en matière de « critique » de ses œuvres, ton assez caractéristique de cette tonalité anti-intellectualité musicale...

Chopin a renoncé au dernier moment à mettre une didascalie littéraire [l'influence de tel ou tel poème, relevée par Schumann] en tête du Nocturne op. 15/3, disant : « Laissez-les deviner par eux-mêmes ».<sup>9</sup>

Là encore, refus de l'aide, du guide, et même logique de rébus.

Dans le Projet de Méthode ébauché par Chopin, on relève ces essais de définitions de l'art musical : La manifestation de notre sentiment par les sons. L'expression de nos perceptions par les sons. La parole indéfinie (indéterminée) de l'homme, c'est le son. La langue indéfinie, la musique.<sup>10</sup>

Il insiste sur une définition poétique ou génétique de la musique : comme ce qu'elle est pour le musicien.

Moins l'en-soi de la musique (ni d'ailleurs pour-soi) que son aspect pour le musicien.

Il thématise alors l'analogie avec la parole : le musicien parle musique comme le non-musicien parle le langage ordinaire.

D'où un dédain certain pour l'intellectualité musicale : pourquoi le musicien aurait-il besoin de redoubler un parler véritable d'un parler subordonné ?

Toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait sur cette analogie de la musique et du langage.<sup>11</sup>

Il y a quelque chose de Wittgensteinien chez Chopin : ce que tu ne peux dire que par la musique, tu dois le taire dans la langue...

L'esthétique musicale de Chopin est aux antipodes de celle de Schumann.<sup>12</sup>

Chopin est resté totalement fermé à l'art de Schumann.<sup>13</sup>

Cf. la polarité qu'il constitue avec Schumann...

« Quatuor d'Haydn, des derniers qu'il ait faits. Chopin me dit que l'expérience y a donné cette perfection que nous y admirons. Mozart, a-t-il ajouté, n'a pas eu besoin de l'expérience ; la science s'est toujours trouvée chez lui au niveau de l'inspiration. »<sup>14</sup>

L'inspiration... Delacroix, lui, s'en méfie.

Mozart, le modèle pour Chopin...

« Pianistiquement, Liszt trouve sa place entre Beethoven et Ravel. Chopin, lui, est l'héritier de Mozart et le précurseur de Debussy. » (Eigeldinger, 37)

Cf. ma trilogie Haydn-Schumann-Schoenberg, qui, elle, n'est pas pianistique mais compositionnelle (style diagonal de pensée). Soit la triple généalogie envisageable :

Haydn	Mozart	Beethoven
<b>Schumann</b>	<b>Chopin</b>	<b>Liszt</b>
Schoenberg	Debussy	Ravel

## Anti-intellectualité musicale de Chopin ?

Le caractère « anti » n'est pas encore constitué comme tel : il ne fait que pointer.

Et d'ailleurs, qui fondera vraiment l'anti-intellectualité musicale ? Sera-t-elle jamais « fondée » ? Est-elle « fondable » ou n'a-t-elle pas pour essence de n'être – de ne pouvoir être – que réactive ?

Les traits pointant cette tendance d'anti-intellectualité musicale chez Chopin :

— la polarité dissymétrique avec Schumann (celui-ci s'intéresse à celui-là, et pas l'inverse), lequel déploie une intellectualité musicale spécifique — voir le rapport opposé aux références littéraires (affi-

<sup>6</sup> Jean-Jacques Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves* (La Baconnière, 1979) – p. 15

<sup>7</sup> Eigeldinger, p. 16

<sup>8</sup> Eigeldinger, p. 15

<sup>9</sup> Eigeldinger, p. 199

<sup>10</sup> Eigeldinger, p. 27

<sup>11</sup> Eigeldinger, p. 70

<sup>12</sup> Eigeldinger, p. 27

<sup>13</sup> Eigeldinger, p. 198

<sup>14</sup> Delacroix : *Journal 1822-1863* (Plon 1996) - 21 février 1847 (p. 134)

chées/dissimulées) ;

— le rôle du corps, plutôt que de l'idée ;

— Chopin n'avait guère de rapport à la plume (pour écrire autre chose que de la musique) – mais cela ne configure pas en soi un « anti »... ;

— l'ironie par rapport à une didactique, ou un « dire la musique » ;

— les définitions autour desquelles il tourne et qui dévaluent le principe d'un « dire la musique » ;

— le rapport à Mozart, toujours mauvais signe pour l'intellectualité musicale : Mozart souvent est pris pour emblème de l'inutilité (et de la vacuité) de l'intellectualité musicale ;

— un éloge de l'inspiration... ;

Disons que son « anti » prend la forme d'un dédain. Ce n'est pas en tous les cas une indifférence artisanale. Il faut dire qu'à être ami de Delacroix, il pouvait ressentir ce qu'était une intellectualité picturale...

## Debussy

### Examen

Debussy a surtout écrit comme critique musical (écrits rassemblés sous le titre « Monsieur Croche antidi-lettante »). On dispose aussi de sa correspondance.

### Florilège

*Le musicien doit tendre à donner une impression soudaine et vive; une impression seulement : rien de plus.*<sup>15</sup>

*Une critique d'impressions*<sup>16</sup>

Cf. ceci caractérise bien une critique qui ne relève pas de l'intellectualité musicale...

*La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'infini.*<sup>17</sup>

Paraphrase de Leibniz ? Chez Debussy, le mystère l'emporte sur la mathématique... Là encore, interprétation anti-intellectualité musicale d'un énoncé subjectivement incertain

*Et d'abord, la vérité, on ne peut la dire.*<sup>18</sup>

Là encore, énoncé subjectivement indécidable...

*Méfions-nous de l'écriture. Travail de taupe, où nous finissons par réduire la beauté vivante des sons à une opération où, péniblement, deux et deux font quatre.*<sup>19</sup>

*On cherche trop à écrire, on fait de la musique pour le papier alors qu'elle est faite pour les oreilles! On attache trop d'importance à l'écriture musicale.*<sup>20</sup>

Rapport tendu à l'écriture musicale, ce qui est un symptôme plus qu'une « preuve »...

*La notation musicale peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple. Le moyen en art ne regarde personne, et en musique plus spécialement, la notation ardue est une pure question de lecture, et pas autre chose.*<sup>21</sup>

La notation, je veux bien, mais pas l'écriture, qui n'est musicalement nullement un simple moyen.

En tous les cas, on voit bien le courant qui se dessine : la relativisation de l'écriture musicale s'articule à une vision de la partition comme pur moyen (Grisey parlera de « carte géographique »).

*Je ne suis pas encore très sûr de mon esthétique.*<sup>22</sup>

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

Maxime voltairienne : l'anti-intellectualité musicale prend souvent le visage d'un Candide musicien...

*Il est inutile que la musique fasse penser ! (C'est trop souvent ridicule, le coin de pensée que les gens réservent à cet exercice, même les plus avertis.) Il suffirait que la musique force les gens à écouter.*<sup>24</sup>

On s'approche peu à peu : l'anti-intellectualité musicale progresse avec l'âge

<sup>15</sup> *Monsieur Croche...* (293)

<sup>16</sup> *Monsieur Croche...* (70, 23...)

<sup>17</sup> *Monsieur Croche...* (176)

<sup>18</sup> *Monsieur Croche...* (206)

<sup>19</sup> *Monsieur Croche...* (229)

<sup>20</sup> *Monsieur Croche...* (296)

<sup>21</sup> *Monsieur Croche...* (273)

<sup>22</sup> *Correspondance* [1893] (85)

<sup>23</sup> *Correspondance* [1893-1896] (105)

<sup>24</sup> *Correspondance* [1896-1901] (162)

*Je suis un artiste, je ne suis même que cela...* <sup>25</sup>

On s'approche du grand dilemme pour l'anti-intellectualité musicale : artisan ou artiste ? Ce dilemme est celui de l'anti-intellectualité musicale, non celui de l'intellectualité musicale...

*Je ne voudrais pas vous gâter une jolie journée avec une pluie de considérations esthétiques et morales. Ça sert si peu... L'esthétique n'est en somme qu'une valeur qu'on transpose selon les époques, et j'ai bien peur que la morale lui ressemble.* <sup>26</sup>

On aborde l'anti-intellectualité musicale par un dénigrement de l'esthétique. Il est vrai que Debussy ne distingue pas ici l'esthétique philosophique et l'esthétique musicienne (celle dont en 1893 – p. 85 – il disait qu'il n'était « pas encore très sûr »).

Intéressante analogie entre l'esthétique et la morale...

*Vous savez combien on écrit sur la musique, puisque à notre époque, quand on ne sait plus quoi faire, ni surtout quoi dire, on s'improvise critique d'art ! D'ailleurs les artistes eux-mêmes se sont mis à rêver profondément sur des problèmes d'esthétique – le plus curieux est qu'ils disent généralement plus de bêtises que les autres... Tout cela n'est pas très excitant ! Ne croyez-vous pas qu'il faudrait même garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce « mystère » qu'on finira par rendre « pénétrable » à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme des vieilles comédiennes ?* <sup>27</sup>

Le pas est franchi : désormais claire anti-intellectualité musicale...

*À propos de Mr Riemann* <sup>28</sup>, ne trouvez-vous pas qu'il ressemble à quelqu'un qui ramènerait la beauté d'un coucher de soleil à une pièce mécanique ? <sup>29</sup>

Contre la théorie maintenant. Il est vrai qu'il s'agit là d'une théorie musicologique plutôt que musicienne...

*Il importe très peu que l'on pénètre dans le secret des moyens employés. C'est une curiosité aussi blâmable que ridicule, et pour tout dire complètement inutile.* <sup>30</sup>

Anti-analyse, donc anti-dimension critique de l'intellectualité musicale...

### Anti-intellectualité musicale de Debussy

Au total, anti-intellectualité musicale croissante. Surtout position anti-critique (mais également avec touches anti-théorie et anti-esthétique).

Traits spécifiques : identification comme artiste plutôt que comme artisan. Appui pris sur la relativisation de l'écriture musicale (ce que reprendra Grisey).

## Varèse

### Examen

Toujours peu de textes. Rôle important chez lui des entretiens.

### Florilège

*Quand je regarde une partition, je la regarde comme un mécanicien regarderait une machine. La machine marche ou non. L'homme a écrit ceci avec des moyens appropriés. Cet homme a donc le droit d'exprimer ce qu'il veut.* <sup>31</sup>

Le modèle de l'ingénieur... Nouvelle approche de l'anti-intellectualité musicale, insensée pour Chopin ou Debussy...

*L'acoustique a toujours été à la fois la servante et la maîtresse de la musique.* <sup>32</sup>

*La solidarité entre la science et la musique* <sup>33</sup>

*Le son organisé me paraît comprendre le double aspect de la musique, en tant qu'un art-science.* <sup>34</sup>

*L'analyse est stérile par définition. S'en servir pour expliquer revient à décomposer, à mutiler l'esprit d'une œuvre. La critique est inutile. Une œuvre n'est jamais objectivement belle pour tous ; elle ne l'est que subjectivement pour chacun. Un commentaire explicatif par le compositeur constitue une apologie pitoyable. [...] Tout ce qu'un compositeur a à faire, c'est de sentir et de transformer ses sensations en musique. Ce n'est pas à lui de théoriser ou de spéculer sur le sens de la vie. Et la vie est*

<sup>25</sup> *Correspondance* [1904-1906] (207)

<sup>26</sup> *Correspondance* [1904-1906] (210)

<sup>27</sup> *Correspondance* [1904-1906] (212-3)

<sup>28</sup> Il s'agit de Hugo Riemann et de sa théorie de l'harmonie (Leipzig, 1880)

<sup>29</sup> *Correspondance* [1906-1909] (230)

<sup>30</sup> *Correspondance* [1906-1909] (247)

<sup>31</sup> *Entretiens* (avec Georges Charbonnier, 1955) Belfond – 1970 ; p. 55

<sup>32</sup> *Entretiens* ; p. 71

<sup>33</sup> *Entretiens* ; p. 71

<sup>34</sup> *Entretiens* ; p. 75



*effort, mouvement, progrès.* <sup>35</sup>

Claire anti-intellectualité musicale.

Concernant la critique, on voit bien qu'il s'en prend non pas au critique mais bien au principe même d'une critique musicale au nom de l'argument du goût propre à chacun !

Refus de la théorie et de la spéculation...

*L'analyse est stérile. Expliquer la musique en l'analysant, c'est décomposer, mutiler l'esprit de l'œuvre. Elle n'a pas plus d'importance que le titre d'une partition qui sert tout au plus à classer l'œuvre.* <sup>36</sup>

*Comme le terme de « musique » me paraît avoir perdu de plus en plus de sa signification, je préférerais employer l'expression de « son organisé ». [...] « Son organisé » semble mieux souligner le double aspect de la musique, à la fois art et science. [...] Cet art-science du son organisé* <sup>37</sup>

*Le compositeur doit être maître de son moyen d'expression et non son esclave. C'est toute la différence entre les artistes et les artisans. L'artiste est bon, honnête, mais ne va jamais au-delà de la connaissance d'un métier et des outils dont il dispose.* <sup>38</sup>

Où l'on retrouve le dilemme de l'anti-intellectualité musicale, sauf que Varèse veut se démarquer de l'artiste, non de l'artisan, soit le contraire de Debussy et Berio...

*J'aime personnellement beaucoup la définition [de la musique] de H. Wronsky : « La musique est la corporification de l'intelligence qui est dans les sons. »* <sup>39</sup>

Noter cet intérêt de l'anti-intellectualité musicale pour une définition de la musique (voir déjà Chopin !).

Simple conséquence d'une conception langagière de la musique (cf. Boucourechliev) ? Il s'agit ici d'autre chose.

*L'art est le pouls d'une époque.* <sup>40</sup>

Où l'on voit que Varèse n'est pas indifférent à l'esthétique. C'est même tout le contraire : cf. ses déclarations incessantes sur la nécessité de nouveaux instruments, d'une nouvelle écoute...

Son opposition ne porte pas sur l'existence d'une esthétique mais sur la nécessité de la formuler : pour lui, il faut avant tout la construire, en ingénieur... Cf. un constructivisme qu'on retrouvera chez un Philippot.

### Anti-intellectualité musicale de Varèse

Son anti-intellectualité musicale tient à son point de vue sur ce que doit être la musique de son temps. Ici solidarité science-musique. D'où l'ingénieur (cf. Philippot). Mais ceci ne donne pas l'anti-intellectualité musicale.

Il y a faut le projet de suturer musique et science : non pas penser la musique *avec* la science mais de penser la musique *comme* science (cf. le trait d'union art-science).

D'où un changement de nom à la musique : art des sons organisés.

Varèse récuse surtout la critique.

Il a par ailleurs d'essentiels soucis esthétiques : cf. les instruments de son temps, l'écoute de son époque, mais cette « esthétique » n'a pas besoin pour lui d'être thématisée ; il suffit d'agir.

### Berio

#### Examen

Cf. Varèse : textes et entretien

#### Florilège

*« Je n'ai pas la vocation d'un prophète. Le spectacle de ceux qui veulent expliquer le sens ultime de leur travail et font l'exégèse de leurs propres œuvres musicales en traçant la "philosophie", l'"idéologie", la "sociologie" et la "politique" se ramène trop souvent à quelque délirante logorrhée journalistique. »* <sup>41</sup>

Anti-esthétique...

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

<sup>35</sup> *Écrits* (Christian Bourgois, 1983) ; p. 37

<sup>36</sup> *Écrits* ; p. 40

<sup>37</sup> *Écrits* ; p. 56, 111, 123

<sup>38</sup> *Écrits* ; p. 89-90, 156

<sup>39</sup> *Écrits* ; p. 115, 153, 163, 182

<sup>40</sup> *Écrits* ; p. 181

<sup>41</sup> Entretien avec Rossana Dalmonte (J.-Cl. Lattès, 1983) ; p. 18

Symphonie pour quelques dignitaires de la cour. »<sup>42</sup>

! Berio le fait pourtant lui-même pour ses œuvres dans des articles, il est vrai antérieurs...

Il serait intéressant de comprendre pourquoi on a commencé, à partir de la mort de Beethoven, à parler et à écrire tellement sur la musique. « *Peut-être parce que la musique a cessé d'être une activité objective, destinée à assurer des fonctions spécifiques, pour devenir, par ses intentions du moins, le véhicule des idées et d'une expressivité personnelle.[...] Le compositeur, comme le peintre et le poète, est devenu un "artiste" dont les idéaux et la vision du monde semblaient snober la bimmeloterie artisanale de la profession musicale. Une distance s'est créée entre idée et pratique musicale, et le musicien qui en était conscient a dû l'expliquer la réduire, pour un public [...]. D'où l'apparition de l'esthétique, volant au secours de ceux qui parlent et qui écrivent sur la musique, en ce temps-là comme de nos jours. Le compositeur a commencé à parler de son travail et de ses visions dès l'instant où il s'est détaché de la pratique directe de la musique, dès qu'il a cessé, ou presque, d'être un musicien pratique, un interprète qui doit s'exercer quotidiennement sur son instrument. Chopin et Brahms, grands pianistes, n'ont pas laissé d'écrits. Ni même Messiaen, qui est un grand organiste (la Technique de mon langage musical est embarrassante jusque dans le titre). Schumann au contraire (dont un doigt était paralysé et qui ne pouvait plus jouer du piano), Berlioz (qui jouait fort mal de la guitare), Wagner et Schoenberg (qui n'étaient assurément pas des virtuoses de leurs instruments respectifs, le piano et le violoncelle) ont laissé une quantité significative d'écrits. »<sup>43</sup>*

La question posée à Berio fusionne deux phénomènes : l'apparition de l'intellectualité musicale et le développement « des notes de programme » consécutifs à la coupure musique professionnelle / musique amateur...

Berio lie l'esthétique à la tentative de colmater la brèche avec un public. Mais il y ajoute une autre raison, cette fois endogène au musicien : pour lui, le commentaire de la musique remplace le jeu musical, le *dire* est un substitut du *faire*...

Berio ne se trompe pas pour la polarité Chopin / Schumann, ni pour Wagner, Schoenberg et, à l'inverse, pour Messiaen. Mais son « explication » est typique d'une position anti-intellectualité musicale : la thèse est que l'intellectualité musicale est un substitut à un défaut de musique.

« *La musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique. »<sup>44</sup>*

Pirouette caractéristique de cette anti-intellectualité musicale...

« *De plus en plus souvent je lis des écrits sur la musique qui n'ont rien à voir avec une expérience musicale effective, réelle, ni avec un projet musical. »<sup>45</sup>*

Berio prend appui sur une critique du verbiage, effectivement répandu...

« *Il ne servirait à rien et à personne de chercher un rapport quel qu'il soit entre le privatissime délire verbal de certains compositeurs et leurs partitions, pleines de bon sens et, souvent, fascinantes. Peut-être est-ce la faute d'Adorno, toujours lui, [...] ce grand artiste frustré, ce fabricant de poétiques. [...] Ses écrits sur la musique sont également une métamusique, ils sont aussi une œuvre d'art, où les idées prolifèrent et naissent d'elles-mêmes et non nécessairement de la réalité musicale. » « Boulez, comme Adorno, a tendance à faire proliférer des idées à partir d'autres idées. »<sup>46</sup>*

Pour dénigrer l'intellectualité musicale, il prend deux exemples canoniques : les absurdes notes de programme, et le jargon d'Adorno.

Ceci dit, il pointe indirectement une caractéristique de l'intellectualité musicale : elle se déploie « comme une œuvre d'art » en ce que, en effet, le « dire la musique » y devient un « en soi », qui développe ses propres idées, et non plus seulement un « pour la musique ». Il objecte à cela (implicitement) que l'intellectualité musicale devrait se déployer en restant au plus près de la réalité musicale, ce qu'elle ne fait bien sûr pas, non seulement pour ses dimensions théorique et esthétique (pour des raisons évidentes) mais aussi pour sa dimension critique.

*Dans ma jeunesse, « je n'aimais pas penser qu'entre dire et faire il y avait un abîme »<sup>47</sup>*

L'abîme entre dire et faire est au cœur du partage intellectualité musicale / anti-intellectualité musicale. L'intellectualité musicale ne le récusé pas ; l'anti-intellectualité musicale fait comme si l'intellectualité musicale se proposait de le combler et lui objecte alors qu'il est incombable ! L'intellectualité musicale conçoit bien plutôt son dire comme un processus parallèle (et non pas en série) au faire (de) la musique, car dire la musique est aussi un faire, bien sûr pas un « faire (de) la musique » mais simplement un faire dire la musique...

« *Je travaille toujours la tête baissée »<sup>48</sup>*

<sup>42</sup> Entretien... ; p. 19

<sup>43</sup> Entretien... ; p. 19-20

<sup>44</sup> Entretien... ; p. 21

<sup>45</sup> Entretien... ; p. 44

<sup>46</sup> Entretien... ; p. 45

<sup>47</sup> Entretien... ; p. 64

Bonne image de l'artisan anti-intellectualité musicale...

« *Celui qui se dit lui-même d'avant-garde est un crétin.* »<sup>49</sup>

Il profère ce faisant une crétinerie ! L'injure remplace ici l'ironie...

« *Celui qui se proclame autodidacte m'est toujours suspect.* »<sup>50</sup>

Opposer à cela ce que dit Boulez sur l'autodidacte : par volonté ou par hasard ?

Berio critique l'autodidacte, comme Debussy critique le dilettante (l'intellectualité musicale relèverait du dilettantisme) : pour faire l'éloge de l'artisan. Il est vrai que Boulez ne cesse de faire l'éloge du métier, mais ceci ne le conduit pas à dénigrer l'intellectualité musicale, tout au contraire. Où l'on retrouve que le partage se fait sur des énoncés indécidables !

« *La meilleure façon d'analyser et de commenter quelque chose est, pour un compositeur, de faire quelque chose de nouveau en utilisant le matériau de ce qu'il veut analyser et commenter. Le commentaire le plus fructueux d'une symphonie ou d'un opéra a toujours été une autre symphonie, un autre opéra. Mes Chemins sont la meilleure analyse de mes Sequenze, de même que la troisième partie de ma Sinfonia est le commentaire le plus approfondi que je puisse faire d'une musique de Mahler.* »<sup>51</sup>

Oui bien sûr, mais ici Berio s'en sert contre la dimension critique de l'intellectualité musicale : la critique n'aurait pas besoin du langage et de la parole...

« *Une discussion sur la théorie musicale n'est significative qu'en relation à l'analyse et aux problèmes spécifiques de l'éducation musicale, et, ensuite, seulement dans la mesure où elle permet différentes méthodes d'analyse d'un même développement poétique.* »<sup>52</sup>

Limitation drastique de la dimension théorique à une fonctionnalité pratique, de quasi traité...

### Anti-intellectualité musicale de Berio

Son anti-intellectualité musicale est plus affirmée dans les années 80 (après le sérialisme et l'Ircam !) que dans les années 50...

Trois modalités :

- Critique ? Composer des œuvres !
- Théorie ? Si cela sert directement. Traités donc. Mais pas d'autonomie pour la théorie.
- Esthétique ? Baratin !

### BILAN

Anti-intellectualités musicales			Intellectualités musicales		
<i>Critique</i>	<i>Théorie</i>	<i>Esthétique</i>	<i>Critique</i>	<i>Théorie</i>	<i>Esthétique</i>
				Rameau	
	[ Chopin ]		Schuman		
					Wagner
Debussy			Schoenberg		
Varèse					
				Schaeffer	
Berio			Boulez Barraqué Boucurechliev	Pousseur	

### Caractère oppositionnel et réactif

L'anti-intellectualité musicale est réactive, plutôt qu'affirmative.

- Chopin ignore *volontairement* Schumann : voir les précisions apportées par la note 145 (page 198) dans le livre d'Eigeldinger. Comme l'on sait, la réciproque n'est pas vraie (voir l'article enthousiaste de Schumann et la pièce n° 12 du *Carnaval*).
- Debussy s'oppose explicitement à Wagner mais aussi, secondairement, à Schoenberg (l'inverse n'est pas vrai : Schoenberg a fait jouer Debussy et la musique française, et ce après la première guerre mondiale, ce qui, pour un Allemand, était courageux). Voir la lettre de septembre 1914 : « *Nous*

<sup>48</sup> Entretien... ; p. 67

<sup>49</sup> Entretien... ; p. 82

<sup>50</sup> Entretien... ; p. 103

<sup>51</sup> Entretien... ; p. 145-146

<sup>52</sup> *Méditation sur un cheval de douze sons* (1968) - Contrechamps n°1 (septembre 1983) ; p. 48

*paierons cher le droit de ne pas aimer l'art de Richard Strauss et de Schönberg. »*

- Varèse s'inscrit dans une certaine succession de Debussy (il a correspondu avec lui, et Debussy a soutenu le début de sa carrière). Voir la correspondance de Debussy : lettres à Varèse du 10 août 1909 (p. 258), du 12 juillet 1910 (p. 268) et du 12 février 1911 (p. 286) ; soutien en 1914 par lettre au Maire de Bordeaux (p. 335) et à son éditeur Jacques Durand (p. 336). Ce à quoi il s'oppose n'est pas clair (cf. Son curieux rapport au « romantisme »).
- Berio s'oppose aux sériels pensifs, à Boulez singulièrement (surtout « après » son passage avorté à l'Ircam) et surtout à un épigonisme sériel.

### Importance de l'énonciation

L'anti-intellectualité musicale prend souvent appui sur des énoncés indécidables (du point de leur évaluation) dont la position propre d'énonciation, seule, décide la valeur effective.

Cette importance de l'énonciation rapproche l'anti-intellectualité musicale :

- de la sophistique : l'anti-intellectualité musicale joue du langage pour déqualifier la pensée se matérialisant dans la langue pour mieux prôner de mettre à l'abri la pensée musicale s'exprimant dans son propre langage. Voir aussi son usage de l'ironie : la sophistique joue de l'éloignement ironique en décalant l'énonciation de l'énoncé (soit le trop fameux « second degré »).
- de l'anti-philosophie : comme on le voit, les énoncés de l'anti-intellectualité musicale n'ont guère d'intérêt intrinsèque, en-soi. Leur intérêt tient pour nous au fait qu'ils ont été proférés par des grands compositeurs : c'est leur « autorité » de compositeur qui assure valeur à leurs énoncés somme toute banals. Ceci rejoint spécifiquement l'anti-philosophie en ce que celle-ci met l'accent sur une garantie de l'énoncé par l'énonciation (dans le cas spécifique de l'anti-philosophie, il y a un corps qui paye de sa personne et garantit ainsi la valeur de l'énoncé ; ceci n'a guère de sens par contre concernant l'anti-intellectualité musicale).

### Dilemme artisan / artiste

Ce dilemme est interne à l'anti-intellectualité musicale : artiste (Debussy, Berio) ou artisan (Varèse) ?

Ce dilemme n'appartient pas à l'intellectualité musicale (il y s'agit plutôt d'artisan ou pensif).

D'où trois figures de musiciens et non deux :

- le musicien *artisan* (indifférent à l'intellectualité musicale),
- le musicien *pensif* (celui de l'intellectualité musicale),
- le musicien *artiste* (celui de l'anti-intellectualité musicale).

### En matière de critique

L'anti-critique est subjectivement l'entrée favorite dans l'anti-intellectualité musicale. Les thèmes favoris :

- Ironie (éloigner le proche).
- Prôner une « critique d'impressions » plutôt qu'argumentée.
- Déqualifier la critique verbale au nom du fait que la musique parle d'elle-même...
- Relativiser l'écriture musicale comme n'étant qu'une notation et donc qu'un moyen au service de l'oreille : pas besoin alors de s'appesantir sur la partition...
- Contre l'analyse comme mutilation, objectivation, cadavérisation, etc.
- Et puis comment, de toutes les façons, discuter des goûts et des couleurs... L'instinct reste seul apte à discriminer ; l'argumentation ne sert à rien.

### En matière de théorie

Les oppositions sont ici plus timides. Elles prennent abri dans une certaine confusion entre les différentes théories musicales, en particulier entre les théories musicologiques et les théories musicales...

Les différentes anti-intellectualités musicales déploient également une réticence à l'égard des *traités* (au lieu de les traiter comme alternative aux théories musicales : en fait les traités relèvent des savoirs musicaux).

On pourrait donc dire :

- L'*artisan* : le musicien des *traités*
- Le *pensif* : le musicien des *théories*
- L'*artiste* : le musicien *anti-traités/théories*

### En matière d'esthétique

Le dénigrement est ici plus facile : confusion entre esthétique musicale et esthétique philosophisante,

appui sur les ridicules notes de programme, pédantes et prétentieuses.

L'esthétique musicienne est dénigrée comme équivalant à une simple morale. Et chacun sa morale...

Le mot d'ordre de l'anti-intellectualité musicale en matière d'esthétique est fourni par Debussy : « cultivons le jardin de nos instincts ! ».

### Rapport aux autres disciplines ?

On peut aussi parcourir les voies privilégiées de l'anti-intellectualité musicale dans sa manière de se rapporter aux autres disciplines de pensée.

#### **Autres arts (cf. critique) ?**

Rapport « instinctif » entre sensations et impressions...

Cf. exploitation de la figure subjective de l'artiste qui tend à fusionner les différences entre arts puisqu'on ne s'appelle plus « musicien » mais « artiste »...

#### **Sciences (cf. théorique) ?**

En général, pas de rapports, sauf dans la modalité varésienne qui prend curieusement appui sur la figure subjective de l'ingénieur.

#### La figure subjective de l'ingénieur

Cette figure n'est pas, a priori, d'anti-intellectualité. C'est simplement la figure du technicien face au scientifique. C'est l'homme de la technique plutôt que de la science (voir Philippot et le modèle Léonard de Vinci...).

Il peut cependant y avoir (figure marginale) une anti-intellectualité musicale qui se constitue dans un rapport essentiellement technique à la science : le maître mot de cette anti-intellectualité musicale sera alors de discriminer « ce qui marche » de « ce qui ne marche pas ».

#### **Politique et philosophie (cf. esthétique) ?**

La politique comme pensée est ignorée : il est facile à l'anti-intellectualité musicale d'indexer la politique à la gestion étatique et donc à la non-pensée.

Quant à la philosophie, c'est alors renvoyé au jargon inutile (voir Berio sur Adorno).

Le maître-mot semble ici celui d'une *morale de Candide*.

### Résumé

	(indifférence)	intellectualité musicale	anti-intellectualité musicale
musicien	artisan	pensif	artiste
	traités	théories	anti-traités/théories

Rapport de l'anti-intellectualité musicale à la dimension :	<i>critique</i>	<i>théorique</i>	<i>esthétique</i>
Son maître-mot	impressions	ce qui marche / ne marche pas	morale
Figure subjective	L'artiste	Le technicien	Candide
Autres disciplines	Autres arts = autres sensations et impressions	Les sciences réduites aux techniques	La philosophie comme discours inutile et inévaluable

### Aujourd'hui ?

On n'a plus d'anti-intellectualité musicale forte, car on est dans la rareté des intellectualités musicales ! Cf. caractère fondamentalement oppositionnel des anti-intellectualités musicales.

#### **L'anti-intellectualité musicale n'est pas un académisme**

Il faut bien différencier de ce point de vue anti-intellectualité musicale et académisme.

Exemple : Bernard Gavoty (*Lettre à Mozart sur la musique*, 1973), ou Benoît Duteurtre (*Requiem pour une avant-garde*, 1995), équivalents de ce que fut un Hugues Panassié face au be-bop...

Le thème de l'académisme est toujours celui d'une vraie musique étouffée par les expériences tonitruantes. Le modèle de pensée est le « totalitarisme » : figurer l'art comme totalitaire et en appeler alors d'une démocratie du dissident inaperçu, d'une autre musique, d'une autre histoire et d'un autre siècle... Opérations idéologiques répétées, qui prennent appui il est vrai sur une considérable désorientation en matière d'art...

### « La » question

La grande question est celle des pensées aptes à venir après le XX<sup>e</sup> siècle : pensées musicales (donc œuvres) et intellectualités musicales...

L'hypothèse de travail, l'année prochaine, est de rouvrir le dossier Wagner, donc de revenir à avant Schoenberg. Il est clair qu'il faut aujourd'hui politiquement rouvrir le dossier Marx, non pour y revenir (!) mais pour ne pas solder par pertes et profits tout l'histoire moderne des politiques émancipatrices. Notre monde, d'ailleurs, revient à un capitalisme sauvage (voir ce qui se déploie en Chine) : il ne s'agit sûrement pas de refaire le marxisme, mais la séquence à réévaluer est celle du prolétariat révolutionnaire : de 1848 à 1975...

Du point de la musique, qui est bien sûr une tout autre affaire, mon hypothèse est double :

1) Il y a bien quelque chose d'un XX<sup>e</sup> siècle musical qui est saturé.

2) Pour franchir le tournant, il faut voir plus large que le seul XX<sup>e</sup> (ce que j'avais tenté, pour mon propre compte, dans mon livre sur Schoenberg) et rouvrir la question Wagner, moins pour son intellectualité musicale propre que pour son œuvre musicale.

D'où le cours de l'année prochaine, dont voici le programme.

### 2005-2006 – WAGNER : PARSIFAL

#### *Wagner, une musique encore à venir ? Analyse de Parsifal*

Mardi, 17 h 30 - 19 h 30

Ens (45, rue d'Ulm)

salle S. Weil

1. 11 octobre 2005
2. 8 novembre 2005
3. 22 novembre 2005
4. 6 décembre 2005
5. 10 janvier 2006
6. 24 janvier 2006
7. 21 février 2006
8. 7 mars 2006
9. 21 mars 2006
10. 4 avril 2006
11. 2 mai 2006
12. 16 mai 2006

Si le XX<sup>e</sup> siècle a soustrait la création musicale à l'influence directe de Wagner – à l'exception notable de la musique de film –, des compositeurs comme Stockhausen, Boulez, Boucourechliev ont cependant, au crépuscule du sérialisme, réactivé la problématique wagnérienne pour y déceler de nouvelles possibilités en matière tant de vaste Forme musicale et de nouveau thématisme que de grande œuvre ouverte.

À différents titres, l'œuvre musicale de Wagner retrouverait-elle aujourd'hui un avenir possible ? Peut-elle stimuler une conception renouvelée de la variation musicale (dépassant la polarité altération/identification), de la pluralité des entités musicales (débordant le jeu classique des dualités), de la logique musicale, d'un développement autonome apte à se nourrir d'une *intension* poétique, etc. ?

Cette réouverture musicienne du « dossier Wagner » se déploiera autour d'une analyse renouvelée de *Parsifal*.