

Colloque
De la musique au politique
20 juin 2008

Institut d'études politiques de Paris, Salle François Goguel (56 rue des Saint-Pères)

1^{ère} session
La musique, la pensée et la représentation politiques

Philippe Nemo, *Les catégories politiques de la musique*

La musique, comme tout art, est "mise en oeuvre de la vérité". Elle dit quelque chose du monde. Elle révèle des dimensions de l'être qui sont inaccessibles aux autres disciplines de l'esprit, philosophie, science ou autres arts. Parmi ces dimensions, certaines concernent la politique au sens large, c'est-à-dire le social, l'ethnique, l'historique. Certaines catégories musicales permettent de saisir des aspects profonds de l'être-ensemble, du drame collectif, de l'esprit d'une époque, du "concerto", coopératif ou antagonique, qu'entretiennent individus et groupes. Si la musique touche à ces dimensions, on comprend qu'elle puisse, en retour, jouer un rôle actif dans la structuration de certains phénomènes socio-politiques.

On le montrera par quelques exemples significatifs. Pas seulement ceux, bien connus, des hymnes nationaux, musiques militaires et militantes, musiques liturgiques, mais aussi sur le cas de certaines musiques folkloriques, de certains airs à la mode, de certains styles musicaux qui expriment et par lesquels se fédère un milieu humain, indépendamment de ses éventuelles identifications institutionnelles. On montrera alors qu'il peut y avoir dans la musique des enjeux sociaux dramatiques et même vitaux. Qu'il existe des musiques opprimées, délaissées, d'autres qui occupent le haut du pavé; des musiques publiques et des musiques érotiques; des musiques "modérées" et des musiques "radicales". Mais que, si ces clivages musicaux reflètent à certains égards des clivages socio-politiques, ils ne correspondent pas, le plus souvent, à ceux que repèrent la sociologie ou la politologie, sciences qui ne s'intéressent, par définition, qu'à ce qui est extérieur. Les "patries" qu'ils découpent sont psychologiques, morales, imaginaires ou spirituelles, et elles ne sont rien de tout cela. Ce sont des patries *sui generis*, des catégories musicales.

Florence Alazard, *Lectures musicales de la genèse de l'Etat moderne : vie et mort de la métaphore musicale*

La genèse de l'État moderne (que les historiens situent entre le XIII^e et le XVII^e siècles) s'accompagne de nombreux discours qui visent à établir la légitimité de cette nouvelle forme d'exercice du pouvoir et qui, d'abord par souci pédagogique, utilisent la métaphore pour décrire le fonctionnement de ce État. Entre Moyen-Âge et temps modernes, plusieurs métaphores sont utilisées par les théoriciens du politique (la famille, le corps, etc.). On fera ici le constat de l'usage privilégié, surtout en France et dans la péninsule italienne, de la métaphore musicale qui organise la réflexion politique principalement autour de trois questions :

- l'harmonie comme principe d'organisation des sociétés ;
- la science des intervalles comme théorie de la société d'ordres ;
- le concert comme pratique permettant la collaboration de parties différentes.

Analysant les modalités d'expression de cette métaphore, on tentera de comprendre ce que la construction de l'État moderne doit à la musique et de mettre au jour les raisons pour lesquelles, à un moment donné de l'histoire, la question politique ne pouvait se dire en-dehors du champ musical.

Tracy B. Strong, *Rousseau : nature, langage, musique, politique*

Après une réinterprétation de certains éléments de la 'Querelle des Bouffons', je traiterai des relations que Rousseau veut établir entre la musique, le langage et le politique. Je conclus que pour Rousseau, premièrement, c'est dans ce que nous nous disons les uns aux autres que nous trouvons la possibilité de notre humanité. Deuxièmement, c'est la voix humaine qui construit l'association humaine et donc l'association humaine dépend du fait que nos mots portent ou contiennent la qualité d'une relation humaine. Les mots et les phrases sont des sentiments, sentiments qui ne sont pas ajoutés au référent mais qui font partie intégrale du sens, et signifient et construisent une relation entre personnes, tout en leur permettant nécessairement aussi de se défendre contre cette relation, par la peur, par exemple. Troisièmement, quand nous arrivons à reconnaître ce que nous partageons avec un autre plutôt que de résister à ce partage par et dans la peur que nous avons de lui, nous aurons besoin d'un autre mot pour désigner cette relation. Ceci permettra de comprendre l'assertion de Rousseau selon laquelle à l'origine le chant et la parole étaient identiques. Finalement, Rousseau voit dans tout ceci une opposition d'ordre politique entre les langues (riches en voyelles au sud, lourdes de consonnes au nord) qui correspond à des attitudes différentes envers l'espace public.

Bruno Moysan, *Liszt : action, langages, représentations*

Le rapport de Franz Liszt (1811-1886) au politique prend sa source dans la blessure de l'inégalité et la souffrance de la marginalité. Dans la société de la première moitié du XIX^e siècle travaillée par l'esprit d'égalité, la subalternité du musicien est vécue par le jeune Liszt aussi bien dans le contexte de la Hongrie des Esterhazy que du Tout Paris mondain des salons de la Restauration et de la monarchie de Juillet comme sans fondements et insupportable. C'est pourtant dans l'expérience de la marginalité vécue lors de sa liaison scandaleuse avec la comtesse d'Agoult que cette blessure et souffrance se transformeront en une doctrine et un comportement revendicateurs subversifs des codes dominants du milieu dans lequel il avait jusqu'à présent fait toute sa carrière. Liszt orchestre alors, comme virtuose et comme publiciste, une véritable prise en main de l'espace public au service de la promotion et de la reconnaissance sociale de la liberté de l'individu et impose, en même temps qu'il l'invente, un des langages possibles de cette liberté.

2^e session

La musique et le gouvernement des hommes en République

Jann Pasler, *L'utilité publique de la musique sous la Troisième République*

Les Français considèrent depuis longtemps la musique comme liée de manière intégrale au bien public. Ce qu'il y a de spécifiquement français dans cette idée n'est pas que la musique puisse avoir une utilité sociale – cette idée était déjà défendue par Platon et Horace – mais que les institutions publiques, et dans une certaine mesure le public français lui-même, puissent considérer cette utilité de la musique comme étant liée à d'importants enjeux idéologiques, et par conséquent traiter la musique comme l'objet d'une politique publique d'une portée significative.

Pour le comprendre, il nous faut nous tourner vers la Troisième République, moment où la notion d'utilité publique joue un rôle important en tant que moteur de la culture et critère de valeur. Parce qu'ils sont convaincus que la musique est susceptible de contribuer à la formation d'un imaginaire culturel partagé, les hauts fonctionnaires de la Troisième République accordent de l'importance aux artistes en tant qu'acteurs capables d'inspirer le progrès social et les arts, en particulier le progrès artistique, en tant que source de fierté nationale. Au cours des années 1870 et 1880, la musique se trouve de plus en plus appréciée par la population, alors que le gouvernement y fait de plus en plus appel en ce qui concerne la

formation des citoyens, la santé de la démocratie et l'unité du peuple français, au-delà des distinctions de classe et par opposition avec elles. À travers son utilité, la musique devient partie intégrante de la conscience politique des Français. Il n'existe pas d'autre pays dans lequel la société ou le gouvernement ait embrassé et appliqué les principes de l'utilité publique à un tel degré ou en ait fait un concept organisateur central à partir duquel construire les notions mêmes d'état et de nation et situer la musique en relation avec elles.

Damien Mahiet, *Démocratie et éducation musicale*

Comment poser aujourd'hui la question du rapport entre régime politique et institution musicale en d'autres termes que ceux d'un exotisme—celui de la Grèce ancienne notamment ? Parlant du régime absolutiste, on imagine encore la manière dont la musique contribue à la réécriture allégorique du temps présent, assignant à la personne du roi l'autorité des dieux et la fabrique de l'histoire. Mais les XIX^e et XX^e siècles posent des difficultés propres aux constructions contradictoires de la modernité : idée libérale d'un monde musical distinct, idée scientifique d'un matériau sonore et de son travail, idée holiste d'une expression naturelle de la nation ou d'une communauté, idée humaniste d'un langage universel, etc. Ces idées diverses s'opposent au cadre totalitaire, dans lequel le gouvernement exerce un contrôle visible de la musique, publicisé par l'institution d'organisations corporatistes et par l'exposition de musiques "dégénérées". L'instrumentalisation de la musique à des fins de propagande semble justifier dans la même foulée l'idée d'une politisation de la musique, c'est-à-dire d'un abus, et légitimer a contrario l'assignation de la musique à un rapport subjectif a- ou pré-politique. Par la musique, j'aurais à faire avec un monde à part, un objet, ou une essence sociale. En d'autres termes, la musique serait le signe d'une réalité qui, si je parvenais à y accéder de manière objective, se révélerait à moi dégagée des aléas du conflit de valeurs propre à mon rapport avec autrui. Il faut ainsi initier une relecture de l'autonomie de la musique dans le cadre de la démocratie libérale afin de pouvoir réfléchir à la part que l'éducation musicale pourrait prendre dans la formation du lien politique contemporain.

Pierre-Michel Menger, *Création artistique et action publique*

L'action publique a progressivement fait droit à des conceptions divergentes de l'art et de la culture, l'une étant universaliste et reliant l'innovation à la démocratisation, l'autre étant différentialiste et relativiste et accréditant la pluralité non hiérarchisable des formes artistiques. Qu'advient-il de ces divergences dans l'action culturelle publique et dans la politisation de la sphère artistique?

L'une des apories principales de la politique culturelle publique concerne l'écart entre l'artiste novateur et la collectivité, tel qu'il peut être vu depuis les deux versants de la demande (fonction de démocratisation) et de l'offre (fonction de soutien à la création). Cet écart a fait l'objet soit d'une défense aristocratisante et pessimiste (la modernité baudelairienne), soit d'une rationalisation politico-esthétique (le principe d'avant-garde), mais pose dans les deux cas la question de la convergence ou de la divergence entre dynamique de création et dynamique de consommation. Cet écart met en évidence l'un des paradoxes constants de l'identification de l'innovation avec l'émancipation socialement et politiquement progressiste : ce sont les classes supérieures qui fournissent les soutiens les plus constants à l'audace artistique, alors même que le mouvement en art a pour socle idéologique et politique l'opposition à la domination bourgeoise. La dualité de la valeur d'originalité en art - héroïsme aristocratique du novateur frondeur ou individualisme démocratique de l'artiste expressif - désigne deux postulats divergents de la politisation de l'art, qui forment deux réponses aujourd'hui superposées à ce paradoxe.

Jacques Rigaud, *Musique et politique culturelle*

Il a fallu attendre la fin des années 1960 pour que le ministère des Affaires culturelles s'intéresse vraiment à la musique et lui consacre un chapitre de la politique culturelle. On se

souvent d'une répartition de Malraux à la tribune de l'Assemblée nationale : « Après tout, on ne m'a pas attendu pour ne rien faire en matière de musique ! ». Après avoir commandé un rapport sur les questions musicales (et notamment sur l'Opéra de Paris) à Pierre Boulez et Jean Vilar, Malraux décide la création d'une direction de la musique qu'il choisit de confier, non à Boulez, mais à Marcel Landowski. C'est à partir de ce moment qu'une véritable « politique musicale » sera définie et mise en oeuvre par Malraux et ses successeurs, dont Jacques Duhamel (1971-1973) qui en fera une de ses priorités : – enseignement (création d'un baccalauréat musical et développement intensif des écoles de musique et des conservatoires de région) – création d'orchestres de région (plan décennal) – actions « au sommet » (création de l'Orchestre de Paris, relance de l'Opéra de Paris avec Rolf Liebermann, du Festival d'Aix-en-Provence et des Chorégies d'Orange, création de l'Opéra Studio salle Favart, volet musical et chorégraphique du Festival d'automne). Ce sont autant d'initiatives d'Etat, marquant une volonté politique et qui tranche avec plus d'un siècle au cours duquel la puissance publique s'est limitée à la tutelle de l'Opéra et au soutien à la formation assurée d'ailleurs brillamment par le Conservatoire.

Cette politique sera poursuivie et amplifiée dans le courant des années 70 et après l'alternance politique de 1981, avec Maurice Fleuret, inventeur de la Fête de la musique. Elle est un des exemples les plus frappants de la continuité de la politique culturelle de la V^e République.

On a vu parallèlement se développer nombre d'initiatives des collectivités territoriales, principalement des villes et des régions.

Ainsi, la politique musicale est-elle devenue multipolaire et n'est plus le fait de l'Etat seul. S'ensuit-il une dispersion ou un manque de cohérence ? Ce sont des questions qu'il faudra poser.