

AVANT-PROPOS

François FÉLIX & Philippe GROSOS

Quoi de plus paradoxal, si l'on y songe, que la proposition d'une « musique nationale » ? Comment concilier en effet un art que l'on s'entend à qualifier d'universel avec des revendications particularistes ? De quelle façon cette « expression sans frontières » – et sans concepts – pourrait-elle se soutenir d'une culture singulière, ou d'un territoire, et plus encore participer à leur constitution ? Tel est pourtant ce qu'a soutenu le XIX^e siècle, qui a connu en musique l'éveil des nationalités et la constitution des États nations alors même que ses esthétiques philosophiques avaient tout d'abord proclamé l'universalité de cet art, et son indépendance à l'endroit du monde. C'est ce paradoxe, ou cet écart, qu'ont voulu méditer les textes présentés dans ce volume, lequel s'est plutôt penché sur les enjeux et les effets politiques des élaborations esthétiques musicales qu'il n'a voulu retracer l'histoire proprement dite de l'éclosion et du déploiement des musiques nationales¹.

Gageure aura ainsi été tenue par le XIX^e siècle de *faire parler* la musique en transposant l'expressivité qui est la sienne dans une parole politiquement audible, et efficace. Mais pour un tel dessein, la détermination théorique et poétique augurale de la musique comme un art absolu n'allait pas faire l'affaire, et il fallut infléchir cette proposition du premier romantisme – W.H. Wackenroder & L. Tieck, E.T.A. Hoffmann, bientôt relayés par Schopenhauer – d'une musique indépendante gagnant sa perfection à devenir purement instrumentale et culminant dans la symphonie.

Cette réaction prit principalement trois contours, parfois cumulés. Tout d'abord, on aura pu indexer cet accomplissement déclaré de la musique au

1. Pour des travaux étrangers qui soient comparables, voir BOHLMAN P.V., *The Music of European Nationalism : Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004 (2^e édition sous le titre : *Music, Nationalism and the Making of a New Europe*, New York, Routledge, 2011), ou Sabine Mecking & Yvonne Wasserloos (Hg.), *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, Göttingen, V&R unipress, 2012. Sur l'élaboration des musiques nationales en Europe par les États nations à partir de 1870, voir FRANCFORT D., *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

lieu d'origine de sa détermination théorique, et considérer la symphonie comme une forme proprement allemande, sinon l'emblème de la musique allemande entière, définitoire de la germanité en même temps que message adressé à l'humanité entière. Cette affectation territoriale devait confirmer l'Allemagne – largement comprise – au rang de phare du monde musical, baliser ce faisant les normes du goût et donner lieu à plus d'une volonté d'imitation ; elle exposera de fait au risque de l'affirmation idéologique, récurrente jusqu'au mitan du xx^e siècle au moins, voulant que la musique soit tout bonnement une « affaire allemande », un apanage germanique électif... Pour autant cette affectation permettra par opposition à certaines formes musicales – le poème symphonique ou la rhapsodie, exemplairement, ainsi que le notifiera Vladimir Jankélévitch – de se définir comme non-allemandes, précisément, et de répliquer ainsi à l'« universalité germanique » de la forme-sonate orchestrale par la réclamation d'une signature ethno-géographique, hongroise, slave ou espagnole.

En prolongement à cette première revendication, beaucoup des plus grands musiciens du temps vont vouloir recourir aux motifs de la musique populaire, fût-ce pour les ressaisir de façon savante et les intégrer dans leur processus de composition résolument moderne : ce seront les Polonaises ou Les Mazurkas de Chopin, les Rhapsodies hongroises de Liszt, les danses slaves et souvenirs de Bohême de Dvořák et Smetana, ou, en Russie, les emprunts dits « folkloriques » des compositeurs du Groupe des Cinq. Puis, en France, la vogue durable des espagnolades. Autant d'œuvres où s'expriment selon des degrés divers le souci faire entendre la voix des peuples, l'affirmation patriotique et la volonté de ressourcer la musique savante, mais dont les accents sont le plus souvent territoriaux plutôt que véritablement nationaux. Avant du moins que cette tendance ne se transforme pour donner lieu, dès le troisième tiers du siècle surtout, aux efforts musicologiques visant à exhumer les œuvres anciennes ou perdues pour y trouver de quoi former un répertoire national et construire par là cette continuité historique qui importera tant aux États nations entre-temps advenus et à l'affirmation de leur exclusivité culturelle : polyphonie des *Meistersinger* allemands, restauration du chant grégorien de Solesmes, redécouverte de Rameau – lequel inspirera, comme l'on sait, jusqu'à Debussy.

Mais c'est aussi bien l'idée que la musique s'accomplirait en tant que musique pure qui pourra être battue en brèche. Telle sera éminemment la position de Wagner, qui contestera dans ses écrits théoriques le primat de la musique absolue – la formule, du reste, est de lui –, égarée hors d'elle-même de n'avoir affaire qu'aux seules expressions du cœur (trop indéterminée d'en rester à l'intériorité subjective, avait dit de son côté Hegel dans ses *Leçons d'esthétique*), et dont il verra dans le quatrième mouvement avec cœur de la *Neuvième symphonie* de Beethoven la volonté retrouvée de s'arrimer à la poésie et de regagner ainsi le monde. La musique liée au texte,

et renouant avec la scène, selon une synthèse qui plonge à la tragédie grecque comme représentation théâtrale originaire dans laquelle se reconnaissait la communauté des citoyens : telle sera l'autorisation de l'opéra comme genre suprême, du « Grand opéra », enjeu majeur du siècle. Et avec ceci se fera jour, en Allemagne, en Italie puis partout, une réclamation : celle que les intrigues de l'intimité aristocratique et bourgeoise, qui jusqu'alors formaient l'essentiel des livrets d'opéra, cèdent la place à des arguments davantage à la hauteur de ces retrouvailles avec le drame attique et ses exigences civiques. De là le recours aux grandes figures historiques comme aux mythes – d'ailleurs souvent confondus –, bien vite patriotiques sinon nationaux dès lors que l'italien aura cessé de constituer la langue lyrique consacrée et que l'habitude se sera répandue de composer dans les différentes langues, puis de traduire les livrets étrangers pour les chanter dans les idiomes d'accueil.

Mais énumérer ces différentes façons dont le siècle a pu revenir sur son affirmation *princeps* de la musique comme de d'un art absolu équivaut à désigner le destinataire principal de ces élaborations théoriques comme de ces productions artistiques : le Peuple, ce grand legs de la Révolution française assumé par le romantisme. Inlassablement donné comme le dépositaire de la culture authentique, en opposition contrastée avec la culture élitaire et artificielle – souvent étrangère –, garant de la poésie native, source vive à laquelle puiser pour créer l'art que demande l'époque, il aura été aussi bien cependant ce qu'il s'agissait de constituer, d'unir, puis de mobiliser. Les étapes de son instauration en communauté nationale distinctive résumeraient l'histoire politique du siècle, en même temps qu'elles résonnent avec l'histoire de son esthétique musicale. Car, du Peuple – même idéal – de la Révolution française s'exportant, messenger de la liberté et de l'aspiration émancipatrice à visée cosmopolite telles que les fêteront les jeunes Hegel et Schelling, aux peuples nationaux de l'année 1914 où s'achève ce « long XIX^e siècle », enrégimentés chacun autour d'une terre entre-temps sacralisée et d'une culture identitaire exclusive et défensive, c'est bien, là également, à une prétention d'universalité que l'on a renoncé.

Au vif de cette constitution en communauté nationale, l'opéra a ainsi certainement joué le rôle principal, dès lors qu'y aura été vue la possibilité conjointe de revivifier la musique – sauve des impératifs de l'art pur – en la rendant à son public prétendu naturel, et d'unir ce public par la vertu des figures historiques et mythiques à lui tendues (au demeurant parfois fabriquées tout exprès). Des figures destinées à constituer des principes d'action commune – selon la revendication, en Italie, de Mazzini déplorant la décadence d'un opéra italien éloigné de la vie civile réelle –, ou à faire entendre résonner leur propre histoire aux oreilles des Allemands – selon le vœu exprimé en 1844 par F. T. Vischer au moment de proposer son adaptation scénique de la chanson des Nibelungen... Une communauté

élective représentée à elle-même dans son histoire ou ses racines retrouvées et rencontrant de la sorte son destin : tel fut le requisit – et l'efficace – de ce programme esthétique-politique où se sera gagné l'esprit particulariste.

Tout d'abord figure de la liberté par sa vocation à elle seule telle que l'avait réclamée une esthétique héritière du *Sturm und Drang*, emblème alors de l'autonomie, la musique a donc suivi – après avoir pu leur servir de modèle – les gauchissements que le XIX^e siècle a fait subir à l'idée d'émancipation, en devenant le symbole actif de l'affranchissement des peuples et de l'affirmation des territoires, puis enfin l'étendard d'un nationalisme exclusif soucieux de protectionnisme tant économique que culturel et bientôt acharné à construire la figure de l'« ennemi héréditaire »... D'abord émancipée des concepts, des mots et donc de toutes les singularités de la langue, sauve aussi des déterminations mondaines – souvenons-nous des condamnations de la musique imitative par les auteurs du premier romantisme ! –, elle s'est mise au service de l'émancipation de ces mêmes particularismes : langues, territoires, nations.

Sans doute n'est-elle pas seule à avoir été instrumentalisée de la sorte : tous les arts ont concouru à l'établissement des cultures nationales, après avoir souvent dans les siècles précédents exalté la figure du prince. Mais il n'est pas indifférent que la musique ait plus que tout autre, plus que la littérature notamment, en dépit de la floraison des littératures nationales, servi des desseins des États nations adossés à leurs particularismes et qui se devaient de préserver davantage que les seuls principes dynastiques, et rencontrer un assentiment véritable auprès des populations. Car elle est dotée d'une capacité mobilisatrice à nulle autre pareille, qu'elle doit tant à l'universalité des affects qu'elle fait entendre qu'à son indétermination principielle à l'endroit de tout contenu mondain, précisément, qui font d'elle un véhicule particulièrement tentant et l'exposent dangereusement aux récupérations idéologiques de toutes sortes. Le XIX^e siècle a donc donné ironiquement raison à ses premiers esthéticiens : c'est bien la liberté de la musique proclamée par les théoriciens de l'art ressaisissant conceptuellement les audaces des compositeurs affranchis du monde extérieur, des textes et des contraintes rhétoriques, y compris religieuses, qui aura rendu possible son enrôlement politique inédit. Ce d'autant que, devenue musique absolue, elle avait comme jamais auparavant exploré l'intériorité – sa dimension propre –, qu'il lui est revenu de manifester, par des moyens que son autonomie lui avait permis de conquérir, à son état pur, essentiel, ainsi que l'auront répété Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Schopenhauer ou encore Hegel. Un état quintessencié qui assurait à son expression et aux affects qu'elle déploie une efficacité redoublée, et alors une puissance psychagogique considérable. Dans son ouvrage *La musique et l'ineffable*, Vladimir Jankélévitch parle d'un caractère opératoire de la musique, laquelle agit comme un influx – cet influx que les hymnes nationaux, à commencer

par *La Marseillaise*, leur prototype et réussite insurpassable, auront si bien su manier. Détourner cet influx de la seule écoute, en user à des fins pratiques, subordonner cette musique dotée de possibilités sans précédents à des causes extra-artistiques, assurait à celles-ci un impact incomparable. Mais rassembler ainsi pathiquement les âmes autour d'un programme d'action n'était pas sans danger. Pour avoir poursuivi dans cette voie, et souvent surenchéri, le xx^e siècle en connaîtra le prix.

*

Les textes de ce volume sont issus d'un colloque international et interdisciplinaire organisé sous les auspices du laboratoire de « Métaphysique Allemande et Philosophie Pratique » de l'université de Poitiers, qui s'était tenu les 26 et 27 mars 2015, sous le titre « Philosophie de la musique et État nation dans l'Europe du xix^e siècle ». Cet avant-propos ne saurait être complet s'il ne prenait pas le temps de remercier toutes les personnes sans lesquelles une telle manifestation a pu avoir lieu. Il convient donc d'adresser de vifs remerciements à Isabelle His et Thierry Favier, tous deux professeurs au département de musicologie de l'université de Poitiers, pour leur soutien et leur bienveillante participation à ce colloque.

Celui-ci fut agrémenté d'un concert qui eut lieu le 26 mars 2015 à l'auditorium Saint-Germain de Poitiers et qui regroupa des musiciens du Conservatoire à Rayonnement Régional de Poitiers ainsi que des musiciens du Centre d'Études Supérieures de Musique et de Danse de Poitou-Charentes. Nos remerciements vont ici aux directeurs respectifs de ces institutions, M. Éric Valdenaire et M^{me} Claire Michon, ainsi qu'à M. Alain Villard, professeur et pianiste, et aux musiciens eux-mêmes. Nous exprimons une gratitude particulière à Éric Sprogis qui non seulement assura la direction musicale de ce concert, mais encore nous fit le privilège de créer pour l'occasion une œuvre, intitulée *La dérive du continent II*, et accepta de présider une demi-journée d'études. Le programme musical de ce concert qu'il dirigea vit se succéder le 1^{er} mouvement du *Quatuor à cordes* de Claude Debussy (Guillaume Laborde et Marlène Pianet, violons ; Pauline Chevriot, alto ; Jacques Tarnovsky, violoncelle), le 2^e mouvement du *Quatuor n° 12*, op. 96 (« Américain ») d'Antonin Dvořák (Angèle Bonnin-Guiet et Marie Deroux, violons ; Louise Costes, alto ; Anna Ozdenir-Lavial, Violoncelle), la *Puerta del vino* de Claude Debussy et *Almería* d'Albeniz (Alain Villard, pianiste) et enfin *La dérive du continent II* d'Éric Sprogis pour octuor à cordes et piano (Éric Sprogis, direction ; Alain Villard, piano ; Angèle Bonnin-Guiet, Marie Deroux, Marie Néel, Kumiko Wada, violons ; Louise Costes et Lucie Moreau, altos ; Anna Ozdenir-Lavial et Ravi Ranganathan, violoncelles).