

## Musique et pouvoir : une introduction

Les organisatrices du colloque « Musique et pouvoir : de l'institution à la passion » ont décidé de l'illustrer par une ancienne image d'Ulysse et les Sirènes. Ce choix iconographique me paraît excellent, car le récit d'Homère est assurément, aux côtés peut-être des trompettes de Jéricho ou du mythe d'Orphée, l'une des représentations les plus fascinantes des pouvoirs attribués de tout temps au son et à la musique. Plutôt que de vous faire entendre un enregistrement d'époque de leurs redoutables voix, ce qui pourrait avoir des conséquences désastreuses pour le bon déroulement de nos débats, je vous rappelle l'avertissement de Circé à Ulysse :

Maintenant, écoute ce que je vais te dire. Un Dieu lui-même fera que tu t'en souviennes. Tu rencontreras d'abord les Sirènes qui charment tous les hommes qui les approchent ; mais il est perdu celui qui, par imprudence, écoute leur chant, et jamais sa femme et ses enfants ne le reverront dans sa demeure, et ne se réjouiront. Les Sirènes le charment par leur chant harmonieux, assises dans une prairie, autour d'un grand amas d'ossements d'hommes et de peaux en putréfaction. Navigue rapidement au delà, et bouche les oreilles de tes compagnons avec de la cire molle, de peur qu'aucun d'eux entende. Pour toi, écoute-les, si tu veux ; mais que tes compagnons te lient, à l'aide de cordes, dans la nef rapide, debout contre le mât, par les pieds et les mains, avant que tu écoutes avec une grande volupté la voix des Sirènes. Et, si tu pries tes compagnons, si tu leur ordonnes de te délier, qu'ils te chargent de plus de liens encore. (Chant 12, trad. Leconte de Lisle).

On sait que les choses se passeront exactement comme Circé l'a prédit. En entendant les Sirènes, le héros perd la tête, il est prêt à courir à sa perte en échange du plaisir sensuel que ces sons lui promettent. Sa perte, vraiment : ce chant menace de jeter l'homme hors de son cadre familial, de dissoudre sa volonté dans la mer de son désir, de lui ôter tout réflexe d'auto-préservation, de l'attirer dans les bras de meurtrières patentées. La musique est mortelle parce qu'elle est érotique – cette musique-là en tout cas, mais comment dénier à ce chant des Sirènes un statut symbolique pour tout l'art sonore conçu comme médium des passions ?

Or, Ulysse survit au chant des Sirènes parce que ses hommes ont compris qu'il ne faut pas obéir à quelqu'un qui donne des ordres sous l'emprise de la musique. Parce qu'ils savent faire la différence entre Ulysse tel qu'en lui-même, le rusé, le chef conscient de son pouvoir sur soi et sur les autres, et Ulysse lorsqu'il n'est plus lui-même, mais le ventriloque et la victime d'un pouvoir qui vient d'ailleurs, et qui s'exerce par le moyen immatériel des sons. L'autorité du chef survit aux états d'âme du chef parce qu'en temps de crise l'institution hiérarchisée que forment le chef et ses hommes continue à exister, même en absence de la conscience souveraine et la force disciplinaire qui en caractérisent le fonctionnement habituel, lorsqu'Ulysse est aux commandes en tant qu'homme rationnel. Dans le mythe, le pouvoir des Sirènes chantantes, le pouvoir féminin des passions, est ainsi neutralisé par le pouvoir masculin de l'institution guerrière.

Bien entendu, tout cela n'est possible que parce que les hommes sont sourds, ou plus précisément parce qu'Ulysse les a rendu sourds en leur bouchant temporairement les oreilles. Ils sont sourds par la volonté du chef, qui suit en cela les instructions d'un dieu. C'est leur soumission qui les sauve, car pour ce qui est de l'appel aux passions ils ne sont pas moins hommes, c'est-à-dire pas moins vulnérables, que leur leader. En revanche, la figure d'Ulysse ligoté jouissant de l'écoute interdite des Sirènes est paradoxalement celle de l'homme libre : « Écoute-les, si tu veux », avait dit Circé. Et c'est ce que fait Ulysse, mû par son irréfrénable curiosité pour l'interdit, qu'il brave sciemment, quitte à s'empêcher lui-même par la force d'aller jusqu'à satisfaire le désir que sa curiosité lui révèle.

Contre la notion courante qui lie le pouvoir à la force, au déplaisir ou à la contrainte, c'est donc la force qui libère ici le sujet du lien mortel entre le pouvoir et le plaisir, c'est la contrainte qui protège l'homme libre du pouvoir qui s'exerce sur lui à cause de son penchant pour l'expérience des sens. Et l'on peut toujours penser que le fait d'être ligoté pendant l'écoute n'est pas pour rien dans la « grande volupté » d'Ulysse, tant le dispositif de cette

contrainte évoque une espèce singulière de perversion, qui marierait l'exercice d'un pouvoir et la possession d'un corps grâce au double secours de cordes très matérielles et du moins matériel des fils, à savoir la voix non humaine, mais quasi humaine, de ces monstres femelles.

Dans l'Odyssée, les événements se succèdent sans relâche : une fois surmontée l'épreuve des Sirènes, Ulysse et ses compagnons n'auront pas le temps de réfléchir au dangereux croisement entre musique et érotisme qu'ils viennent de laisser derrière eux. Ils devront faire face à un défi très différent, d'ordre proprement technique, celui de naviguer entre Charybde et Scylla. Mais nous, lecteurs d'Homère, avons tout loisir de nous y arrêter.

C'est ce qu'ont fait Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans *La Dialectique de la raison*. Leur interprétation de cet épisode, où ils voient la préfiguration antique du lien moderne entre mythe, domination et travail, insiste sur le fait que le chant des Sirènes ne se réduit pas à une expérience sensorielle ou sensuelle, mais est en même temps le vecteur d'une connaissance. Pour eux, ces charmantes créatures représentent la voix de la nature, l'appel qu'adresse à l'homme le passé mythique dont il vient à peine de s'émanciper en accédant à la conscience de soi, en se constituant en sujet. Or, cet appel du passé primordial de l'espèce contient en même temps la promesse d'un accès privilégié à la connaissance de l'histoire récente et à celle du temps présent. Voici les paroles qu'Homère met en bouche des Sirènes lorsqu'en chantant elles appellent Ulysse à les rejoindre :

- Viens, ô illustre Odyssée, grande gloire des Achéens. Arrête ta nef, afin d'écouter notre voix. Aucun homme n'a dépassé notre île sur sa nef noire sans écouter notre douce voix ; puis, il s'éloigne, plein de joie, et sachant de nombreuses choses. Nous savons, en effet, tout ce que les Achéens et les Troyens ont subi devant la grande Troie par la volonté des Dieux, et nous savons aussi tout ce qui arrive sur la terre nourricière.

Adorno et Horkheimer lient cette dimension cognitive du chant des Sirènes à la menace qu'elles représentent pour l'ordre patriarcal, car pour l'imprudent qui succomberait à leurs charmes la connaissance non instrumentalisée du passé et du présent aurait pour prix la

perte de l'avenir Autrement dit, la maîtrise du temps, qui est, d'après eux, le propre de l'homme rationnel. Ce sauvetage de la dimension cognitive du chant reprend les principes de l'esthétique adornienne, où l'œuvre d'art authentique est définie par un contenu de vérité qui vaut savoir sur le monde social. Mais cette interprétation a elle-même un prix, qu'Adorno et Horkheimer semblent être prêts à payer, au risque de tomber à leur tour dans le piège : celui de croire sans réserves à ce que les Sirènes racontent.

En effet, les Sirènes se vantent d'être au courant de ce qui s'est passé à Troie, mais elles ne disent pas comment elles ont fait, quelles sont leurs sources. Déjà cela devrait nous inciter à la prudence. Mais admettons un instant qu'elles disent vrai : que pourraient-elles apprendre à Ulysse qu'il ne sache déjà, lui qui précisément revient de là-bas, qui a été le témoin et l'acteur de ces événements, alors qu'elles ne savent ce qu'elles savent, à supposer qu'elles sachent quelque chose, que par ouï-dire ? Et, en réalité, on ne voit pas vraiment pourquoi il faudrait les croire. Surtout lorsqu'elles avancent l'exorbitante prétention de connaître « tout ce qui arrive sur la terre nourricière » ! Ne mentent-elles pas de manière effrontée lorsqu'elles annoncent à Ulysse qu'il repartira de leur étreinte plus joyeux et plus savant, alors que selon Circé son seul destin serait de voir son cadavre pourrir au soleil sur la prairie ? Les Sirènes ne sont pas crédibles. Leurs promesses de savoir sur le cours du monde sentent le marché de dupes, ou le coup médiatique.

Certes, au demeurant c'est la parole des Sirènes contre celle de Circé, dont le discours n'est pas précisément un modèle de recherche scientifique. Circé est peut-être la première théoricienne occidentale des pouvoirs malfaisants de la musique, la première idéologue de la musique dangereuse – une idée qui aura la descendance que l'on sait, chez Platon et ailleurs. Mais ce savoir n'est pas musicologique, il n'est pas fondé sur des connaissances empiriques. De fait, aucune expérience directe ne permet à Ulysse d'être vraiment sûr que les Sirènes sont si dangereuses que ça. Et si tout le mythe des méchantes Sirènes n'avait jamais été qu'une

machination, issue des fantasmes ou de la jalousie de la magicienne qui, on s'en souvient, avait elle-même échoué à posséder le rusé mari de Pénélope?

Mais on ne le saura jamais. Il demeure que pour Ulysse la méchanceté des Sirènes ne fait aucun doute, et que pourtant il sort de l'épisode transi de plaisir musical, alors même que cette jouissance du cœur et des sens *ne lui aura rien appris sur le monde*. Il a juste passé un moment sublime, il s'est éclaté dans ses cordes, voilà tout. Et ce n'est pas rien, si l'on pense que les Sirènes étaient les meilleures chanteuses de toute l'Antiquité.

Or, l'une des forces de l'interprétation d'Adorno et Horkheimer est de faire, de ce moment fugitif où Ulysse est attaché au mât de son bateau, la substance d'une scène permanente. C'est un arrêt sur image : Ulysse écoutant ligoté, suggèrent-ils dans un raccourci fulgurant, c'est l'auditeur immobile dans la salle de concerts moderne. C'est le grand bourgeois mélomane, qui a tout loisir de se consacrer à l'art dans le temps libre qu'il extorque à ses ouvriers, eux-mêmes trop abrutis par le travail pour pouvoir s'y intéresser. Et cet art-là se confond avec une forme de divertissement, il n'a plus rien à voir avec une activité cognitive. Voilà ce que deviennent les pratiques artistiques en régime d'autonomie, cette idéologie qui émousse toute pointe critique pour faire de l'art un complice du pouvoir politique. « Dans la mesure où l'art renonce à valoir comme connaissance et s'exclut ainsi de la praxis, il est toléré par la praxis sociale au même titre que le plaisir », écrivent Adorno et Horkheimer<sup>1</sup>. L'institution hiérarchique qui lie le chef à ses hommes assure la jouissance du chef, seul homme libre sur la terre nourricière, mais le dispositif d'entrave qui permet à cet homme libre de jouir sans entrave est lui-même devenu une institution. *La Dialectique de la raison* fait de la production de cette position subjective du bourgeois mélomane le but, la fonction sociale des institutions musicales modernes. Les cordes d'Ulysse sont bel et bien la raison de son plaisir.

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 49.

Dans ce schéma, le rapport entre musique et pouvoir se déploie de l'institution à la passion, comme le résume le sous-titre de ce colloque. Mais ces deux termes, qu'à première vue on serait tenté d'associer respectivement au collectif et à l'individuel, en fait rappellent le lien indissoluble entre la constitution des individus et la fabrique du collectif. L'institution de la passion est le lieu où viennent se nouer véritablement les rapports entre la musique et le pouvoir.

C'est pourquoi il me semble que le vieux mythe des Sirènes, couplé à l'interprétation moderne qu'en font Adorno et Horkheimer, permet de tenir ensemble deux conceptions différentes du pouvoir, que nous allons sans doute retrouver sous des formes diverses au long de nos discussions. La première associe la notion de pouvoir à certaines modalités de l'interaction entre des individus; une définition courante est celle qu'en donne Robert Dahl, d'après qui « A exerce un pouvoir sur B dans la mesure où il peut faire que B fasse quelque chose qu'autrement B n'aurait pas fait »<sup>2</sup>. La deuxième, inséparable du nom de Michel Foucault, est celle qui conçoit le pouvoir comme un rapport de forces qui agit au-delà de la volonté consciente de tel ou tel individu, de manière pour ainsi dire impersonnelle, à partir d'un ensemble de dispositifs « technologiques » dont le principal, à l'âge moderne, serait la discipline. « La discipline "fabrique" des individus ; elle est la technique spécifique d'un pouvoir qui se donne les individus à la fois pour objets et pour instruments de son exercice »<sup>3</sup>.

En effet, le chant est le moyen grâce auquel les Sirènes tâchent qu'Ulysse fasse quelque chose qu'il ne ferait pas autrement, à savoir se livrer volontairement à leur mortelle étreinte ; en même temps, le chant des Sirènes dans les oreilles d'Ulysse ligoté fait signe vers la « technologie » que la société impose aux individus pour gérer la menace que représente pour elle leur quête du plaisir.

---

<sup>2</sup> Robert Dahl, « The Concept of Power », *Behavioral Science* 2/3, juillet 1957, p. 202-3.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 200.

L'histoire de la musique nous offre de multiples cas où l'approche foucauldienne du pouvoir s'avère incontournable. Les marches militaires et les chants patriotiques sont les exemples typiques de comment la musique participe à une pratique disciplinaire qui est aussi une fabrique des individus ; mais on pourrait dire la même chose du rôle du « langage des sentiments » pour l'apprentissage des formes normatives de la subjectivité. De ce point de vue, apprendre à « bien pleurer » sur un nocturne de Chopin ou sur une chanson d'Elton John relève de la même problématique qu'apprendre à se tenir bien droit pendant l'exécution de l'hymne national. Par ailleurs, l'histoire et la sociologie des milieux musicaux nous livrent de multiples cas où A exerce un pouvoir sur B, y compris au moyen des pratiques musicales elles-mêmes. L'étude des carrières des compositeurs, des interprètes, des critiques, des responsables d'institutions, des institutions elles-mêmes a tout à gagner d'une prise en compte de cette dimension des interactions humaines, tout autant que celle des effets et des signes en vertu desquels la musique s'intègre au vécu, fait sens et, ce faisant, infléchit les sentiments et les conduites des individus qui l'écoutent.

Et il n'y a bien sûr pas de raison de s'arrêter aux figures de la répression, au pouvoir qu'exercent les « puissants » sur les « impuissants », les forts sur les faibles, l'État sur les individus. Dans la mesure où la musique est associée autant aux routines officielles qu'aux actes de résistance ou de révolte, autant à la conservation des cadres institutionnels qu'à leur remise en cause, on peut dire que les rapports entre musique et pouvoir déploient aussi, de manières diverses, une problématique de la liberté, de l'émancipation, voire de la révolution. La prise en compte de cette notion de liberté dans le cadre des rapports entre musique et pouvoir est absolument essentielle. Le tout est de comprendre comment elle intervient et dans quelles circonstances elle se concrétise, sous peine de tomber dans une généralisation sans fondement qui ne ferait que reconduire une idée courante et, à mon avis, fautive : à savoir, que

la production et l'écoute musicales sont *toujours*, en tout temps et en tout lieu, des pratiques essentiellement libératrices.

On remarquera toutefois que concevoir la musique comme un instrument ou un enjeu du pouvoir qu'exercent certains individus ou certaines institutions ne revient pas à faire de la musique elle-même l'acteur ou le sujet de ce pouvoir. On fait souvent l'éloge des « pouvoirs de la musique », au pluriel, comme une manière de rappeler qu'elle est importante, pour les individus comme pour la société. Plus sérieusement, l'idée du pouvoir de la musique est souvent rapprochée de celle de ses effets, avec l'avantage certain que suppose la valorisation de la fonction politique de ces derniers et, partant, de leur participation à une économie générale des rapports de force au sein d'une société donnée. Mais il me semble que les conceptions théoriques du pouvoir les plus influentes ne s'accordent pas immédiatement avec cet usage du terme. La question reste ainsi posée de ce que recouvre l'expression « pouvoir de la musique », au-delà de son statut de mythe ou de métaphore, et de ce qu'elle peut apporter aux études musicales. Peut-être aurons-nous l'occasion d'en débattre.

En attendant, j'observe que le programme de ce colloque nous propose une suite de thématiques qui, dans une certaine mesure, est aussi une traversée de différentes positions théoriques – et ce, au-delà de l'usage que les différents intervenants feront individuellement de la notion de pouvoir. Le premier volet, cet après-midi, est consacré à la question des institutions musicales et aux logiques de pouvoir qui les travaillent, voire qui les constituent. L'étude du Théâtre du Châtelet par Gesa zur Nieden suggère un lien entre pouvoir institutionnel, pouvoir politique et sémantique musicale ; le Prix de Rome à l'époque de Mai 68, analysé par Malika Combes, apparaît comme un lieu institutionnel où fait retour la question de l'esthétique nationale ; le volet musical du dépôt légal, objet du travail d'Hervé Bouley, concerne les liens entre le pouvoir d'État et le patrimoine ; et même les stratégies discursives d'Olivier Messiaen décrites par Yves Balmer, autrement dit le compositeur en tant



qu'institution, montrent comment la musique est au centre d'un système d'effets de pouvoir caractérisé par la stabilité, la légitimité et la fameuse « autonomie relative » -ce concept aussi fertile que problématique- des structures, bref la reproduction de la culture via celle de ses modes d'organisation spécifiques.

En même temps, ces communications font signe déjà vers la séance de demain matin qui touche à la cité, autrement dit au politique. Le travail de Sara Iglesias sur les musicologues français sous Vichy relie l'histoire des institutions et des disciplines à celle des individus, ici Paul-Marie Masson, en montrant comment les dynamiques internes du milieu musical sont dépendantes par rapport à la vie politique ; l'utilisation de Manuel de Falla par le régime de Franco, étudiée par Igor Contreras, permet d'aborder le rôle de la musique dans le cadre de la propagande d'un régime autoritaire, dans un contexte d'ailleurs encore méconnu ; l'exploration par Laurent Feneyrou des liens entre la notion d'état d'exception et certaines œuvres musicales des années 1970 propose d'analyser les effets du pouvoir dans leur circulation depuis le contexte politique jusqu'à la substance même du discours musical.

C'est enfin la question du pouvoir à un niveau pour ainsi dire microscopique qui oriente le troisième et dernier volet du colloque. Passion vaut passivité, donc emprise – l'emprise des sons, tel le titre de la séance de demain après-midi. C'est surtout là que l'on peut être amené à parler des pouvoirs de la musique, pour élucider ces effets dont William Rodriguez, qui travaille sur le design sonore, nous rappellera la dimension psychosomatique, la prise directe sur les corps. Or, comme dans l'histoire des Sirènes, le pouvoir est inséparable de la notion de séduction : c'est le sujet de Marlène Britta, parlant de l'œuvre de Johannes Tinctoris, hommage au « noble art de la musique » conçu, à l'époque de la Renaissance, comme un répertoire d'effets. Et, précisément dans la mesure où l'emprise des sons s'exerce de manière organisée sur des individus qui s'inscrivent dans une communauté, nous serons de nouveau confrontés à la question du politique : c'est ce que montrera Emmanuelle Olivier à

partir du cas d'un chaman bushman. Soit un choix d'objet qui, arrivant en clôture du colloque, viendra fort à propos souligner le fait que les rapports entre la musique et le pouvoir, que nous étudierons ici surtout à partir de la musique occidentale savante, sont importants pour tous les genres et dans tous les contextes culturels où il y a des pratiques musicales, c'est à dire partout.

Nous voici donc partis pour un jour et demi de travaux très intéressants, qui donneront lieu, j'en suis sûr, à de riches discussions. C'est à Denis Laborde que reviendra demain la tâche délicate d'esquisser une synthèse de tout ça, pour lancer la discussion finale. Il ne me reste plus qu'à féliciter Malika Combes, Sara Iglesias et Maud Lambiet pour l'organisation de ce colloque, et vous souhaiter à tous la bienvenue au nom du CRAL.

© Esteban Buch