



## La musique, théâtre identitaire

Aleksi Barrière

*« Il faudrait faire en sorte que personne ne se sente exclu de la civilisation commune qui est en train de naître, que chacun puisse y retrouver sa langue identitaire, et certains symboles de sa culture propre, que chacun, là encore, puisse s'identifier, ne serait-ce qu'un peu, à ce qu'il voit émerger dans le monde qui l'entoure, au lieu de chercher refuge dans un passé idéalisé. »*

Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*

Un concert devrait toujours être un moment d'exception. Plus qu'un rituel répété, il est dans le meilleur des cas la percée unique de sons que nous n'avions jamais entendus dans notre quotidien, même en provenance d'œuvres que nous croyions connaître. Le concert de ce soir juxtapose le connu (*Le Prélude à l'Après-midi d'un faune*) à des pièces sans doute moins connues du public, des pièces qui elles-mêmes puisent dans un fond commun, qu'il soit littéraire ou folklorique, pour écrire une musique jusqu'alors inouïe, l'ensemble étant plus que la somme des parties. Ce concert doit nous permettre de « mieux entendre » – il s'oppose en cela à la récupération politique qui elle, choisit une musique supposée connue, ces musiques que tout le monde a entendues dans son enfance ou en se rasant le matin, pour étayer des visées populistes et nationalistes : ici, l'admiration pour Michel Sardou et Julien Clerc\*, ailleurs celle pour tel compositeur national, ailleurs

\* Est-il nécessaire de souligner qu'aucun candidat aux dernières élections présidentielles n'a cru bon d'avouer qu'il écoutait un compositeur, classique ou contemporain, de musique dite savante ? On se souviendra que François Mitterrand en campagne, déjà, disait son admiration pour Sheila. Depuis trente

encore les défilés en costumes traditionnels et militaires sur de la musique folklorique. Ce type de récupérations des produits du terroir sont monnaie courante depuis le romantisme, et la musique, à laquelle chacun se croit habilité à faire dire ce qu'il veut, s'y prête particulièrement bien.

Depuis bien avant le romantisme pourtant, les musiciens voyagent, emportant avec eux leurs traditions et leurs innovations, et la musique du monde se tisse et se métisse au gré de ces échanges. Celui qui, à l'ère moderne, a le mieux incarné ce magnifique métissage est Franz Liszt, né entre les cultures germanique et hongroise et ambassadeur européen de la musique. En transcrivant pour le piano et en jouant la musique des autres, il a su diffuser non seulement celle qu'il jugeait la plus avancée de son temps, celle de Wagner et de Berlioz, mais aussi la musique traditionnelle, inspiratrice de certaines compositions : les hymnes et chorals chrétiens – ceux-là qui avaient déjà été repris par Bach et Buxtehude – dans *L'Arbre de Noël*, et le folklore hongrois et tzigane dans les *Rhapsodies hongroises*, entre autres.

Cette double inspiration aura une influence considérable sur la musique hongroise. La génération suivante est profondément marquée par l'impressionnisme de Claude Debussy : Béla Bartók et Zoltán Kodály cherchent à reproduire la démarche du maître français, celle d'un éclectisme qui s'inspire de formes non classiques pour inventer un nouveau langage éminemment contemporain. C'est donc naturellement qu'ils approfondissent le travail de Liszt, et trouvent dans la musique folklorique hongroise des merveilles (tout comme Debussy cherchait le secret d'une grande tradition française dans la musique médiévale, chez Rameau et Couperin, et jusque dans les chansons et comptines populaires) : les gammes pentatonales, les polytonalités et les dissonances qui leur permettront non seulement de fonder scientifiquement une nouvelle discipline, l'ethnomusicologie, mais aussi et surtout

---

ans la chanson française, pourtant parfois porteuse d'engagements forts et d'une grande qualité musicale, est devenue la « caution peuple » des politiques de tous bords.

d'écrire une nouvelle musique. Inutile de chercher chez ces compositeurs une éthique traditionaliste, contrairement à Debussy, dont le positionnement patriotique fut beaucoup plus problématique : ils ont été les plus farouches contestataires du régime autocratique de l'amiral Horthy (aujourd'hui l'icône de l'extrême-droite), qui en retour censurera l'opéra de Bartók, *Le Château de Barbe Bleue*, sous le prétexte que son librettiste était juif. Bartók ira jusqu'à se déclarer juif pendant la guerre, par solidarité face à l'Allemagne nazie, avant son départ en exil – artiste généreux et engagé, il n'a été récupéré par le communisme même qu'à son corps défendant.

Cet humanisme est complété par une portée pédagogique : non seulement la musique appartient à tous, soutiennent Bartók et Kodály, mais elle est aussi à la portée de tout le monde. Il faut donc aussi une musique exigeante que le dilettante peut jouer... comme *L'Arbre de Noël* de Liszt ou le *Children's Corner* de Debussy : ce n'est pas une coïncidence. La *Petite suite* que nous entendrons ce soir est l'arrangement d'un ensemble de pièces pédagogiques tirées du matériau folklorique, les *44 duos pour deux violons* – la démarche n'a rien d'incompatible avec l'exigence artistique, comme le prouvent l'originalité des pièces ainsi que l'année de l'arrangement, 1936, celle-là même de la célèbre *Musique pour cordes, percussion et célesta*, pierre de touche de la musique contemporaine, qui fusionne nouvelles techniques d'écriture et influences folkloriques et debussystes. Quant à Kodály, il développera la fameuse méthode qui porte son nom, déclaration du droit universel et imprescriptible de tous à la musique, fondée sur l'apprentissage de la musique folklorique comme notre langue musicale maternelle, fusionnellement liée à la mélodie de la langue que nous parlons depuis l'enfance.

Le sillon a été creusé au XX<sup>e</sup> siècle par d'autres compositeurs hongrois qui ont prouvé la fertilité de cette inspiration : d'abord Ferenc Farkas, qui se réclame du courant ethnomusicologique autant que du néo-classicisme européen et du dodécaphonisme de Schoenberg, puis son élève György Ligeti qui

s'est intéressé aux rythmes irréguliers de l'*aksak* des Balkans et aux chants polyrythmiques des pygmées Aka, puis encore son cadet Péter Eötvös qui a puisé dans le madrigal de la Renaissance autant que dans le jazz... Ces deux derniers trouvant leur Debussy en Karlheinz Stockhausen, qui les initie aux techniques de la musique électronique. Même un compositeur en retrait par rapport aux grandes écoles de son temps comme György Kurtág a concilié à sa façon une inspiration folklorique et l'influence moderniste de la musique de Webern – en plus d'être l'auteur d'une importante et abondante œuvre de pédagogie musicale.

Cette dynastie, représentative de la richesse artistique de la Hongrie, porte depuis un siècle des valeurs nécessaires d'excellence et d'humanisme, que le détournement traditionaliste et populiste du folklore national mettent à mal pour dire le moins : à l'effort juste et harmonieux d'honorer les richesses du passé tout en créant un art ambitieux et actuel pour le temps présent, et pour tout le monde, s'opposent les velléités des mouvances les plus extrémistes, qui nient le principe essentiel de mixité sous toutes ses formes. L'encouragement à la violence vis-à-vis des immigrés et des minorités ethniques n'est pas la moindre expression de cette idéologie, mais ces extrémités ne sont atteintes que grâce à un travail de sape des fondements culturels d'un pays, sous prétexte d'un retour aux sources prétendument plus authentique, et soutenu par une mainmise progressive sur les institutions culturelles qui sont des lieux uniques et irremplaçables de réflexion et de contestation, dans un renfermement protectionniste que vivent actuellement la plupart des pays européens.

L'histoire de la musique est la preuve vivante de ce que le chauvinisme n'est pas la seule manière de revendiquer une exception culturelle. C'est pourquoi il faut jouer la musique du programme de ce soir : parce qu'elle ne cesse, tant qu'on la joue, de prouver la beauté de la transmission et du métissage. La jonction franco-hongroise illustre à merveille la nécessité de cette

dynamique, dont nous aurions tort de croire pouvoir nous priver en commentant avec détachement l'actualité politique de nos voisins.

Un mot encore sur la démarche de Clément Mao-Takacs. En orchestrant et dirigeant des pièces écrites pour le piano, il n'est pas le compositeur qui se saisirait d'un matériau qui ne lui appartient pas pour donner libre cours à son inventivité. Il serait plus juste de le comparer au metteur en scène qui, extirpant un texte au silence du papier, l'ordonne dans l'espace et le temps en un spectacle à la polyphonie généreuse, un spectacle dont l'agencement même contribue à éclairer le sens et à faire rejaillir la vie, comme le fait la bonne mise en scène qui offre une œuvre à un public, et fait de ce public le dépositaire de cette œuvre. Le chef-arrangeur est dans cette conception une figure engagée, capable de montrer dans une musique aux accents parfois trompeusement enfantins un théâtre qui se joue, bien plus subtil et inspiré qu'un concept comme celui d'identité nationale et ses variantes.

On attribue deux étymologies au mot « concert » : *être ensemble*, et *combattre*.

/ Octobre 2012