



Le chef d'orchestre comme chef

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. Le chef d'orchestre comme chef. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, Armand Colin, 2002, 57 (4), <10.3406/ahess.2002.280090>. <hal-01044755>

HAL Id: hal-01044755

<https://hal.inria.fr/hal-01044755>

Submitted on 3 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le chef d'orchestre comme chef¹

par **Esteban Buch**
(CRAL/EHESS)

Le chef d'orchestre est un chef, et la question de l'autorité est au cœur de sa pratique. Justifiée pour des raisons techniques, encadrée par un ensemble de règles et de traditions, portée par le charisme de ses protagonistes, cette autorité s'exerce en premier lieu sur les musiciens de l'orchestre². En même temps, du moment que l'observation de sa pratique au concert montre son effet réel sur la musique qu'elle contribue à produire, elle est également décisive pour l'influence du chef sur le public. La direction d'orchestre est à la fois affaire de compétences spécifiques au sein d'une sphère artistique revendiquant une autonomie relative, et de leur projection dramatisée sur un espace social où certaines activités artistiques peuvent symboliser des aspects fondamentaux de la vie collective. C'est pourquoi le spectacle d'un tel exercice direct du commandement, dont l'efficacité se déploie sous les yeux des auditeurs dans le temps réel de la performance, a souvent été saisi par des métaphores politiques. Le « chef-dictateur », dont Toscanini demeure le représentant par excellence, n'est que le cas limite d'une vaste gamme de descriptions imagées, qui ont visé à cerner à la fois le caractère exceptionnel de telle ou telle personnalité et l'essence d'une fonction centrale dans la vie musicale classique. Même avec des personnages moins flamboyants, le public d'un concert assiste au spectacle très rare d'un *chef au travail*, qui justifie la remarque d'Elias Canetti : « Il n'est pas d'expression plus concrète de la puissance que l'activité du chef d'orchestre. Le moindre détail de son attitude en public est caractéristique, ses moindres gestes projettent une clarté sur la nature de la puissance. ³»

¹ Cet article est une version révisée de « Le chef d'orchestre. Pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales HSS* 57/4, juillet-août 2002, p. 1001-1030. On peut se reporter à ce texte pour une analyse plus détaillée.

² Voir Georges Liébert, *L'art du chef d'orchestre*, Pluriel-Hachette, Paris, 1988, p. CXIV.

Or, le vocabulaire politique n'est pas venu se greffer sur une figure déjà constituée, comme une espèce de parasite. Cette pratique imposait déjà, par définition, de réfléchir à la question de l'autorité d'un individu sur un groupe, aux modalités de la prise de décisions, à la légitimité de ces décisions. A cela est venue s'ajouter l'attribution d'une valeur morale ou politique aux interprétations esthétiquement convaincantes des œuvres du répertoire, y compris lorsqu'elles étaient décrites uniquement en fonction de leurs attributs techniques. Non pas que la figure du chef ait inspiré systématiquement une réflexion sur le pouvoir : dans la critique musicale, par exemple, les idées relevant de ce qu'on pourrait appeler une théorie politique du chef d'orchestre restent rares, et plus rares encore sont les véritables discussions philosophiques. N'empêche que ces idées ont accompagné toute l'histoire de la direction, comme un élément décisif autant pour sa définition normative que pour la description de sa pratique. Ce faisant, les commentateurs ont touché à la définition même de l'autorité, et à celle d'autorité légitime. En d'autres termes, ils ont contribué à la réflexion générale sur le commandement, qui, comme le remarque Yves Cohen, traverse « un grand nombre de domaines d'action, le militaire, l'industrie, la politique, la science » et qui, en mobilisant des sciences humaines et sociales « à qui elle donne prétexte à se définir au moins partiellement, comme la psychologie, la sociologie et l'anthropologie », déplace « en grande partie les réflexions séculaires de l'art de gouverner »⁴.

Cela dit, il faut distinguer soigneusement les deux termes en jeu, pratiques de l'autorité et métaphores politiques. Ce n'est pas parce qu'un chef d'orchestre donne des indications sur un ton impérieux qu'il devient un dictateur. Pas plus que par le fait de diriger des œuvres du répertoire sans prendre en compte les opinions ou les habitudes de ses musiciens, ou encore les traditions interprétatives existantes. Un chef d'orchestre ne devient un dictateur que s'il change de métier et gouverne un État de manière dictatoriale - ce qui sauf

³ Elias Canetti, *Masse et puissance* [1959], Paris, Gallimard/Tel, 1966, p.419.

⁴ Yves Cohen, « Les chefs, une question pour l'histoire du XXe siècle », *Cités* n°6, Paris, 2001, p.70.

erreur ne s'est jamais produit. En revanche, la description d'un chef face à son orchestre comme un dictateur a été modulée notamment par le fait que, dans le cours de l'histoire contemporaine, les dictateurs sont devenus une sorte de modèle pour tout exercice autoritaire de l'autorité, voire pour tout exercice du pouvoir abusif ou illégitime. Certes, il n'est pas exclu que la pratique du chef d'orchestre rappelle effectivement, dans certains cas, et sous des aspects très spécifiques, l'absence de contre-pouvoirs qui caractérise les agissements du dictateur, que ce soit à cause de traits personnels de certains chefs, ou en raison d'éventuelles homologues entre le fonctionnement d'une institution musicale et celui d'un État, ou encore parce que nombre d'indications techniques accordées en répétition avec les musiciens apparaissent au concert comme l'émanation pure et directe d'une volonté unique. Mais toute comparaison dans ce sens reste soumise à l'explicitation de la métaphore employée dans chaque cas particulier. C'est précisément de l'écart entre la question de l'autorité et celle du politique que les métaphores tirent leur raison d'être.

Ce transfert métaphorique peut d'ailleurs avoir lieu dans les deux sens. La presse, par exemple, glose volontiers sur tel ou tel homme politique en tant que « chef d'orchestre » d'un État ou d'un gouvernement. Cette image semble être plutôt antiautoritaire, un homme qui exerce le pouvoir de manière consensuelle dans le seul but du bien commun, assimilé au plaisir désintéressé que procure l'expérience esthétique. Comparer un chef d'orchestre à un homme politique n'est pas vraiment lui rendre hommage ; en revanche, l'homme politique est toujours sympathique lorsqu'il prend l'habit du chef d'orchestre. Cette différence morale est l'un des aspects les plus frappants de ce réseau sémantique.

Or ce pouvoir du chef ne s'exerce pas dans le vide, pas plus que celui des chefs politiques d'ailleurs, l'essence de la domination étant, d'après la définition classique de Max

Weber, la capacité à se faire obéir de manière volontaire⁵. La question de l'autorité du chef est aussi celle de la capacité qu'ont ceux qui y sont soumis, les musiciens surtout, mais pas seulement eux, à l'accepter ou à la refuser, voire à la détourner ou à négocier les modalités de son application. L'enquête ethnographique⁶ confirme ce que de nombreux témoignages de chefs ou de musiciens avaient toujours laissé entendre, et que certains épisodes historiques avaient illustré de manière dramatique : le fait que la vie quotidienne des orchestres inclut souvent une forme de confrontation avec les chefs, lesquels doivent imposer leur autorité sous peine d'être désavoués publiquement ou même déchus de leur fonction. Il est vrai que cette tension, dont les répétitions constituent le lieu le plus fréquent, s'estompe au moment du concert où, sauf cas très rare de scandale ou sabotage, prime la représentation d'une entente cordiale au service de la musique.

En effet, ce n'est pas un hasard si l'orchestre a pu être invoqué comme un modèle de toute action collective, c'est-à-dire de cette action qui, tout en résultant d'une somme d'intentionnalités individuelles, « émerge quand les individus prennent en compte l'action des autres pour déterminer leur propre action », et où « l'intention collective repose sur la complémentarité des différentes contributions »⁷. Dans cette perspective, l'asymétrie voire l'inégalité que suppose l'autorité du chef sur les membres de l'orchestre doit être pensée au sein des rapports de collaboration indispensables à l'accomplissement de la tâche collective, en l'occurrence l'interprétation d'une œuvre musicale. Et de fait, une telle coopération ne peut être acceptable sur le plan humain et avoir des résultats satisfaisants sur le plan artistique que si la confiance mutuelle et la reconnaissance de la complémentarité des compétences priment

⁵ Pour une synthèse voir Pierre Karila-Cohen « L'autorité, objet d'histoire sociale », *Le Mouvement social* n°224, *Faire autorité dans la France du XIXe siècle* (Jul.- Sep., 2008), p. 3-8, ainsi que l'ensemble de ce numéro de revue.

⁶ Bernard Lehmann, « L'envers de l'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°110, Paris, décembre 1995. Voir aussi Hyacinthe Ravet, « Enquête au cœur des orchestres. Réflexion d'épistémologie pratique », *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Anne-Marie Green éd., Paris, L'Harmattan, 2000, p. 203-231.

⁷ Laurence Kaufmann, « Faire "collectif" : de l'institution à la maintenance », *Qu'est-ce qu'un collectif? Du commun à la politique*, L Kaufmann et Danny Trom éd., Paris, Editions de l'EHESS, p. 338.

sur l'esprit de confrontation et sur les hiérarchies techniques et sociales. Cela revient en quelque sorte à rejouer au niveau de l'orchestre la polarité entre souveraineté et gouvernement qui à l'époque moderne définit le politique comme tel. Même le pire des dictateurs ne saurait exercer sa domination par le seul biais de la contrainte, et du reste le responsable d'une action collective a plus intérêt à être aimé et respecté que redouté et détesté. Bref, que le chef d'orchestre soit un chef ne veut pas dire que son rôle doive être pensé seulement à partir de la verticalité du pouvoir.

Du reste, l'exercice de l'autorité est loin de rester livré aux seuls tempéraments et capacités des intéressés. Le chef moderne reste lui-même soumis à de nombreuses contraintes qui depuis le XIXe se trouvent explicités par un dense tissu réglementaire, et dont beaucoup rejoignent des schèmes plus vastes de distribution des pouvoirs et des compétences. Il dirige des orchestres fortement institutionnalisés et/ou syndicalisés, qui prennent des décisions de manière souvent indépendante, y compris parfois celle de choisir leurs dirigeants en vertu de mécanismes scrupuleusement codifiés ; ses prestations sont soumises à une logique marchande tout en restant dépendantes de logiques institutionnelles parfois peu autonomes par rapport à l'État et la classe politique ; il est l'interprète d'un répertoire déjà largement connu des musiciens et du public, dont il n'est pas seul à en assurer l'orthodoxie interprétative. On comprend donc que les deux grands modèles historiques de son métier -un type ascétique fondé sur les attributs techniques d'un chef virtuellement invisible, et un type mimétique où la gestique du chef représente les « ombres et lumières » de la partition- aient eu pour pendants des contre-modèles faibles, en l'occurrence un individu inexpressif qui se contenterait d'assurer platement le bon ordre de l'exécution, et un histrion dont les gesticulations cacheraient mal le superflu de sa fonction. Ou, si l'on préfère, le batteur de mesure et l'imposteur.

De l'histoire de la direction

Tout ceci est le résultat d'un processus historique qui remonte à l'Antiquité, notamment aux coryphées des tragédies grecques. Il suffira cependant de rappeler que la direction moderne qui apparaît en Europe au début du dix-neuvième siècle découle des formes courantes au siècle précédent, sans qu'aucune ne l'ait engendrée de manière directe ou exclusive : une pratique consistant à battre la mesure de manière audible à l'aide d'un grand bâton, employée surtout à l'Opéra de Paris ; une pratique de la direction au clavier, liée au principe de la basse continue, courante dans l'Allemagne des *Kapellmeister* ; et une pratique de la direction au premier violon, plutôt d'origine italienne. Aussi consistantes dans leur déploiement historique et géographique que ces manières puissent paraître à un regard rapide, elles constituent moins des normes figées que des habitudes locales incluant des formes mixtes telles que la double direction au violon et au continuo, encore en usage -notamment en Angleterre- au début du dix-neuvième siècle.

L'évolution de la direction d'orchestre est étroitement liée à l'histoire de l'orchestre et à l'histoire de la composition et de l'interprétation, ainsi qu'à celle des institutions et des idées sur la musique qui forment le cadre de circulation et d'intelligibilité des œuvres. La symphonie préclassique, par exemple, a montré les avantages de la conduite au violon, au détriment du continuo qui cependant mettra encore une génération à disparaître du corps orchestral. Sur un autre plan, l'évolution de la notation est étroitement liée à la définition des cas où les décisions du chef s'inscrivent dans le périmètre de l'interprétation légitime. Par ailleurs, les interprétations monumentales des grandes œuvres pour solistes, chœur et orchestre ont imposé des solutions techniques particulières, illustrées par un *Messie* de Haendel interprété à Berlin en 1786 sous la triple responsabilité d'un directeur principal [*Hauptdirektor*], un premier violon, et un continuiste. Un siècle plus tard, en utilisant cent deux musiciens pour le *Ring* en 1876, Richard Wagner va rendre la tâche du chef bien plus

complexe que ne l'avait jamais été pour Felix Mendelssohn-Bartholdy, vers 1840, la direction des quarante-quatre musiciens de l'orchestre de Leipzig – ce qui n'empêchera pas Wagner de voir en ce dernier, dans la lignée de ses écrits antisémites, le type même du « batteur de mesure » dépourvu de tout sens de la grandeur artistique⁸.

Or, dès le dix-huitième siècle, le thème récurrent est le souci de l'efficacité : comment assurer la meilleure interprétation d'une œuvre musicale. Pour cela, le chef doit mobiliser une « esthétique musicale pratique », dont l'enjeu n'est autre que l'intelligibilité même de l'œuvre, et qui à l'occasion entraîne des réflexions sur l'autorité⁹. « Homme adorable à tous égards dans la vie, dès qu'il prenait la place du chef il devenait un véritable tyran, qui se mettait en rage à la moindre erreur, et se laissait emporter jusqu'aux pires expressions de la colère », pouvait déjà dire un contemporain du compositeur Gluck¹⁰.

Cela dit, la réflexion systématique sur le pouvoir du chef ne prend forme qu'avec une technique nouvelle qui va redéfinir la fonction alors même que la Révolution française vient de bouleverser toutes les conceptions traditionnelles de l'autorité. En novembre 1807 paraît dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig un article de musicographe et juriste Gottfried Weber, qui constitue probablement la toute première défense de l'usage d'une baguette courte, visible et non pas audible :

Pendant l'exécution d'une pièce musicale le chef d'orchestre [*Direktor*] est le représentant de la volonté générale, comme l'est un souverain dans son État ; car du moment que, dans une situation d'urgence, il est impossible que pendant l'exécution le souverain musical réunisse son conseil privé ou les grands du royaume, seule est viable pour le Royaume une constitution monarchique ou despotique – pendant l'exécution tout au moins. Celui qui dirige doit décider seul, comme un dictateur [*Diktator*], faute de pouvoir tenir des débats et des discussions pour savoir si celui-ci a tort ou raison à propos de tel ou tel point ; les pires esclandres sont à regretter lorsque, comme cela arrive souvent, l'un ou l'autre des membres du personnel placé sous la responsabilité du directeur essaie de lui imposer ses idées, entraînant les autres derrière lui. Et cela est vrai même lorsque cette idée est meilleure que celle du chef : car qu'arrive-t-il lorsque le personnel ne sait pas qui suivre ? Que d'insupportables tiraillements,

⁸ Voir Richard Wagner, *Sur la direction d'orchestre* [1869], in *L'art du chef d'orchestre*, op.cit., p.183.

⁹ Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913, p. 230.

¹⁰ Joseph Kämpfer, in *Cramer Magazin I*, cit. in *ibid.*, p. 251.

jusqu'à ce que l'un des deux (ou plus) partis en lice prenne le dessus, et que les sujets neutres comprennent qui ils doivent suivre cette fois ! C'est pourquoi la volonté d'une seule personne doit à un certain moment nécessairement s'imposer, et cela, même si cette personne n'est ni apte ni qualifiée pour occuper la première place ; même les grands de son royaume doivent le suivre à l'instant et aveuglement, y compris lorsqu'il se trompe et qu'il est évident que les autres ont raison, de même que le plus grand des juristes, alors qu'il a une vue bien plus large des choses, doit s'incliner devant la sentence du juge, à cause de la fonction de ce dernier et non pas des connaissances qu'il peut avoir sur le sujet. [...] Tout ceci s'ensuit du concept et de la nature de la direction.¹¹

Ce texte constitue vraisemblablement la plus ancienne théorie du chef-dictateur. Le chef doit décider seul, car il n'a matériellement pas le temps de consulter les musiciens : l'idée est fondée sur la comparaison entre l'exécution d'une pièce musicale et cette « situation urgente » où l'on reconnaît l'état d'exception que suppose une guerre ou une crise politique. Un tel discours, tout en puisant dans la théorie classique des formes de gouvernement – notamment la dictature romaine-, laisse entrevoir les débats sur l'autorité des princes allemands en guerre contre Napoléon. Weber prône l'établissement d'une autorité autonome, valable pour tous car vue par tous, dont la baguette silencieuse est l'instrument, et dont la supériorité est *déduite* de l'image du dictateur, tenu pour le souverain le plus efficace. La métaphore politique est d'abord avancée en termes rationnels, en vertu d'homologies structurelles entre les deux domaines. Cependant, le principe d'efficacité découle d'un autre élément, le principe d'autorité lui-même : le chef a toujours raison, même lorsqu'il se trompe, *parce* qu'il est le chef, et que la conservation de l'ordre établi demeure le socle normatif de toute action collective.

Cette conception n'est pas sans lien avec les bienfaits du gouvernement « despotique » que dépeint vers le milieu du XIX^e siècle Hector Berlioz dans sa nouvelle *Euphonia*, une utopie qui décrit une ville entièrement consacrée à la musique où la technologie a bouleversé l'ensemble des rapports sociaux, et où le chef d'orchestre (qui se trouve être aussi le compositeur) se voit attribuer des pouvoirs absolus, servis par un système technique

¹¹ Gottfried Weber, « Praktische Bemerkungen », *Allgemeine musikalische Zeitung*, n°9/51 (16 septembre 1807),

sophistiqué de signaux visuels : « De cette façon, les exécutants reçoivent immédiatement et instantanément la communication du sentiment de celui qui les dirige, y obéissent aussi rapidement que font les marteaux d'un piano sous la main qui presse les touches ; et le maître peut dire alors qu'il *joue de l'orchestre* en toute vérité »¹². Dans cette nouvelle qui se déroule en Allemagne en 2344, le « maître absolu » de l'« instrument intelligent » est accompagné de son contre-modèle dystopique : « Le chef d'orchestre [italien] a l'air d'un sourd conduisant des sourds ; il frappe les temps à grands coups de bâton sur le bois de son pupitre [...] ; il va mécaniquement comme la tige d'un métronome ; son bras monte et descend ; on le regarde si l'on veut, il n'y tient pas »¹³. Cet « homme-machine », dépourvu de toute autorité et incapable de composer, correspond à une image négative de la modernité, où l'argent est roi et les chanteurs dominant le milieu musical.

L'utopie berliozienne, où l'orchestre se confond avec l'Etat et où l'excellence artistique justifie la critique de la démocratie, est peut-être le meilleur exemple littéraire du chef-autocrate. Cela dit, en dépit de quelques exemples brillants, le chef compositeur régnera en « maître absolu » sur l'exécution de ses œuvres deviendra l'exception plutôt que la règle, ne serait-ce que parce que les orchestres seront de plus en plus voués aux œuvres de compositeurs morts. En outre, en accord avec la tendance générale vers la division du travail¹⁴, la tâche du chef est de plus en plus perçue comme exigeant une forme de maîtrise technique particulière, irréductible à la connaissance de la partition ou des intentions de l'auteur, ou encore à la maîtrise de tel ou tel instrument. Ainsi, l'irrésistible ascension du chef interprète n'est pas vraiment entravée par les revendications de certains compositeurs désireux de diriger leurs œuvres. C'est donc en quelque sorte un combat d'arrière-garde qu'en 1873

p. 51-2.

¹² Hector Berlioz, *Euphonia ou la ville musicale*, in *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n°11/17 (28 avril 1844), p. 146-7. Voir Esteban Buch, « Passion et utopie dans *Euphonia ou la ville musicale* de Berlioz », *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, Laure Gauthier et Mélanie Traversier éd., Paris, PUPS, coll. Musique, 2008, p. 285-302.

¹³ *Ibid.*, n°11/8, 25 février 1844, p. 60.

mène Charles Gounod en insistant sur la subordination du chef au « mandat » du compositeur, tout en esquissant, « contrairement au principe mensonger : “*La force prime le droit*” », une théorie de l’autorité vraie : « Ce n’est point la force qui fait l’autorité, c’est la lumière. L’autorité n’est pas une contrainte, c’est une persuasion ; elle détermine non pas l’obéissance à contre-cœur, mais la soumission volontaire, l’adhésion du consentement intime »¹⁵.

Le meneur et ses critiques

Au dix-neuvième siècle, la discussion sur le pouvoir du chef concerne ses rapports avec les musiciens, avec le compositeur, ou avec la tradition. C’est en revanche le public que l’on retrouve au premier plan lorsque certains commencent à voir dans le concert un « office » et, dans la Musique, comme l’écrit Mallarmé en 1893, « le dernier et plénier culte humain »¹⁶. A cette époque, où prolifèrent un peu partout les discours sur le « besoin de chefs », sur le *leadership* et le *Führerprinzip*¹⁷, la réflexion sur les foules et leurs « meneurs » trouve en France sa forme la plus achevée dans l’œuvre de Gustave Le Bon, dont certains échos résonnent dans le milieu musical¹⁸. En mai 1911, *La Revue musicale* publie un article de Jules Combarieu sobrement intitulé « Le chef d’orchestre », et dédié à Félix Weingartner. Il commence par une description du mauvais chef, ce « comédien » qui ne se soucie que de lui-même, pour mieux lui opposer le bon :

Le grand chef est donc l’interprète et le maître des âmes. Par le rythme, il ordonne le chaos de notre vie intérieure : par l’expression juste, il fait agir en nous des facultés insoupçonnées de penser, de sentir et d’imaginer ; pendant une soirée, il nous fait participer – essentiellement- à cette haute raison et à cette joie de vivre qui éclatent

¹⁴ Voir Liébert, *op. cit.*, p.XL.

¹⁵ Charles Gounod, « Les compositeurs chefs-d’orchestre », in *Le Ménestrel* n°39/32 (6 juillet 1873), p. 244 et 251.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « Offices – Plaisir sacré » [1893], in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard-Pléiade, 1945, p. 388.

¹⁷ Voir Yves Cohen, *Le siècle des chefs. Une histoire transnationale du commandement et de l’autorité (1890-1940)*, Paris, Editions Amsterdam, 2013.

¹⁸ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* [1895], Paris, Quadrige/PUF, 1963.

dans les symphonies de Beethoven. Aussi a-t-on raison de remercier par des ovations, lorsqu'un Weingartner a réalisé un tel miracle¹⁹.

Chez le grand artiste façon Combarieu, l'épanchement subjectif vaut restitution authentique de la subjectivité du compositeur ; et c'est dans la mesure où il règne sans partage sur l'orchestre qu'il peut accomplir sa tâche face à un public simultanément conçu comme totalité et comme somme d'individus. Le « dieu souverain d'un univers nouveau » exerce sur l'auditoire une influence littéralement incalculable, même si parfaitement identifiable pour une science musicologique qui, s'inspirant de la physique, entend construire une véritable phénoménologie de l'écoute. Celle-ci ne postule pas seulement la réception d'un message par un sujet, mais la constitution de cette subjectivité même par le biais de l'expérience musicale.

La projection sur le chef, l'orchestre et leur public de figures idéales du rapport entre l'individu et la communauté est hautement perméable au contexte politique. En mars 1917, par exemple, l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire part pour une tournée en Suisse sous la direction d'André Messager, et croise en gare de Berne le Philharmonique de Vienne, lui-même en tournée avec Weingartner, inspirant à un journaliste une sorte de comparaison anthropologique où résonnent les préjugés de l'époque : « Les musiciens d'orchestre allemands ne comptent pas comme individus. C'est la personnalité de leur chef qui fait leur valeur. Ils sont les sujets dociles d'un maître qui ne tient pas à leur laisser même les miettes de sa gloire. Les membres de l'Orchestre du Conservatoire de Paris sont tous 'quelqu'un'. Et cependant leur cohésion, leur discipline est si parfaite, que toutes ces individualités se fondent d'instinct et une admirable entité et l'un ou l'autre des exécutants peut à son tour être soliste »²⁰.

La porosité des pratiques artistiques face aux contextes politiques va s'exprimer de manière encore plus flagrante en Union Soviétique, notamment sous la forme d'une remise en

¹⁹ J[ules] C[ombarieu], « Le chef d'orchestre », *La Revue musicale*, n° 11/1 (15 mai 1911), p. 209-210.

²⁰ *La Suisse libérale*, 2 avril 1917, in *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, Tournée de Suisse*, Paris, 1917, p. 20.

cause radicale du principe de la direction qui se traduit par la création, à partir de 1922, de plusieurs orchestres sans chef. « Nous avons assisté aux débuts d'un nouvel art de l'interprétation qui, fondé sur le principe du devenir de la volonté collective, propose des valeurs artistiques qui sont très différentes de celles qui jusqu'à présent avaient caractérisé la direction d'orchestre, et qui sont résolument tournées vers l'avenir », dira le compositeur communiste Vladimir Vogel à propos du *Persimfans* (« premier ensemble symphonique ») de Moscou²¹. Et c'est encore la dimension politique qui va éveiller les critiques les plus agressives, dont celle de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* rendant compte du premier concert sans chef de l'Orchestre Symphonique de Leipzig : « Persimfans n'est rien d'autre qu'une grande publicité pour l'idée communiste. Que certains artistes sincères soient les portes-parole de cette publicité ne change rien au fait que tout ceci a aussi peu à voir avec l'art que le discours de propagande de n'importe quel agitateur bolchevique »²².

L'utopie horizontale du *Persimfans*, dans la mesure où elle en est une, peut être vue comme la réplique à l'utopie verticale lancée par Berlioz dans *Euphonia*. Entre les deux, le chef d'orchestre a acquis une forme stable qui nous est encore familière. Arturo Toscanini est l'homme qui, davantage par sa pratique que par un discours théorique qu'il n'a pas vraiment tenu, aura le plus contribué à définir l'image du « chef-dictateur ». En 1920, le conseil d'administration de la Scala de Milan le nomme « directeur plénipotentiaire », en lui accordant des pouvoirs illimités pour choisir le répertoire ou les chanteurs, et pour imposer au public des règles draconiennes de comportement. Quelques années plus tard, suite à une cataracte d'insultes, un violoniste lui intente un procès ; l'affaire sera classée par un juge qui dira que Toscanini a droit à un exercice illimité de la « censure artistique »²³. Voilà donc que la justice elle-même en vient à statuer sur les pouvoirs du chef d'orchestre, pour l'exempter de se soumettre à la loi en tant que citoyen. La légende suit. En 1935, Stefan Zweig trace à New

²¹ Cit. in Eckhard John, « Orchester ohne Dirigent », *Neue Zeitschrift für Musik* n°158/2 (mars-avril 1997), p. 40.

²² Cit. in Fred K. Prieberg, *Musik in der Sowjetunion*, Cologne, Verlag Wissenschaft und Politik, 1965, p. 71.

York un « portrait » de Toscanini : « Il voit dans la foule des musiciens qui l'attend une horde insoumise qu'il doit maîtriser, un être récalcitrant, hostile auquel il faut imposer une loi, une discipline ». C'est ce moment où l'autorité du législateur est confrontée au chaos primitif qui livre à l'auteur l'âme nue de son héros, dont le regard ne se laisse décrire que par l'adjectif « napoléonien » : « Brusquement son corps se raidit ; quelque chose de militaire, de martial s'est emparé de lui qui rejette ses épaules en arrière : le voilà devenu commandant, général, dictateur »²⁴.

Pourtant, c'est sans doute la confrontation avec Mussolini qui a le plus contribué à moduler l'image du chef italien comme chef politique, tout en en faisant une alternative morale à ce dernier, autant par ses convictions antifascistes que parce que son autorité s'exerce dans le domaine de l'art et non pas dans celui de la vie. « Il fut le grand dictateur d'un art et d'une société qui versa du sang, de la sueur et des larmes dans un effort désespéré pour venir à bout des autres dictateurs, les vrais », résume Norman Lebrecht, sans qu'il soit très clair jusqu'où assume-t-il lui-même la métaphore²⁵. Et si ce discours trouve dans Toscanini son sujet idéal, il est également disponible pour parler d'autres chefs réputés. Témoin ce portrait de Hans Richter que, puisant dans ses souvenirs de Bayreuth, un critique belge va broser à la veille de la guerre : « C'est ainsi que se manifestent les grands conducteurs d'hommes ainsi que les grands chefs d'orchestre, c'est-à-dire ceux qui ont au suprême degré le don du commandement »²⁶.

Or le choc des totalitarismes va commencer à modifier ce vocabulaire, tant « ceux qui ont au degré suprême le don du commandement » seront identifiés aux responsables de la plus grande catastrophe de l'histoire. « Dans chef d'orchestre il y a chef, c'est-à-dire Duce, Führer,

²³ Voir Harvey Sachs, *Toscanini*, Paris, Francis Van de Velde, 1980, p. 176.

²⁴ Stefan Zweig, « Arturo Toscanini » [1935], in *Souvenirs et rencontres*, Paris, Grasset, 1951, p. 83-90.

²⁵ Norman Lebrecht, *Maestro. Mythes et réalités des grands chefs d'orchestre*, Paris, J.-C. Lattès, 1996, p. 88.

²⁶ Martin Lunsens, « Le chef d'orchestre : son rôle et sa mission », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts – Académie Royale de Belgique*, tome XXI [1939], Bruxelles 1940, p. 202.

Caudillo et autres fâcheux personnages – il serait vain de vouloir le nier », écrit Fred Goldbeck en 1952²⁷.

De fait, déjà avant la guerre, avec le Führer et le *Führerprinzip* omniprésents dans la vie politique et culturelle allemande, Wilhelm Furtwängler amorçait une réflexion sur sa pratique qui l'éloignait sensiblement du modèle charismatique, comme dans ce texte de 1937 publié seulement après sa mort : « On a pris l'habitude de parler dans ces cas-là de 'suggestion,' 'force de la personnalité', etc. Tout cela n'a pas de sens ; aucune force de la personnalité n'explique que des phrases qu'un chef arrive à rendre de la manière la plus chantante, nette et arrondie, sonnent sous la baguette d'un autre de manière lourde et rugueuse, si seulement on arrive à les entendre – toutes considérations de tempo et d'interprétation étant par ailleurs égales »²⁸. Mais la critique est bien sûr plus affirmée dans l'article qu'en 1958 Theodor W. Adorno consacre à Toscanini : « Au Maestro appartiennent aussi bien le fait d'être un Ersatz pour la personnalité autoritaire (*Führerpersönlichkeit*) et la Religion, que le fait d'exprimer la victoire de la technique et de l'administration sur la musique »²⁹.

La Seconde Guerre mondiale modifie ainsi de manière durable les métaphores politiques associées au métier de chef d'orchestre, selon une tendance qui s'accentuera encore avec la critique de l'autorité, caractéristique du mouvement de Mai 68 et de ses suites³⁰. Cela ne veut pas dire que les chefs aient renoncé à leur autorité, au contraire : l'accumulation de pouvoir par Herbert von Karajan dès les années soixante n'a pas d'équivalent dans l'histoire de la direction, tout en ne s'accompagnant pas d'une quelconque apologie du despotisme, qui aurait été particulièrement inopportune de la part d'un ancien membre du parti nazi. En

²⁷ Frederik Goldbeck, *Le parfait chef d'orchestre*, Paris, PUF, 1952, p. 103.

²⁸ Wilhelm Furtwängler, « Vom Handwerkszeug des Dirigenten » [1937], in *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*, Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1958, p. 98.

²⁹ Theodor W. Adorno, « Die Meisterschaft des Maestro » [1958], *Klangfiguren – Musikalischen Schriften I, Gesammelten Schriften 16*, Francfort, Suhrkamp, 1978, p. 66.

³⁰ Voir Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 139.

revanche, l'intérêt de Karajan pour la télévision et le cinéma est crucial pour comprendre l'une des grandes transformations de cette époque, à savoir la diffusion à large échelle de l'image du chef en action comme composante du spectacle-concert³¹. Mais tout ceci n'implique pas une nouvelle donne quant aux pratiques réelles de l'autorité, l'institution orchestrale classique n'ayant pas encouru de transformations radicales. On peut même dire que, de toutes les pratiques artistiques, l'orchestre classique avec son chef à la tête reste celle qui au vingtième siècle aura reconduit avec le plus de continuité le spectacle d'une hiérarchie immuable et réputée bien fondée.

Nombreux sont cependant les chefs de la génération postérieure à celle de Karajan, des hommes tous formés *après* la guerre, qui tiendront à se distancier du modèle traditionnel. Riccardo Mutti dira en 1982 : « L'autorité d'un chef n'a rien de fasciste ou de dictatorial... Un chef ne peut plus faire reconnaître son autorité en donnant des ordres ou en hurlant 'Dehors !' comme c'était encore le cas il a cinquante ans ». Ou encore Bernard Haitink, lançant en 1983 : « L'époque de Toscanini est terminée »³². Reste à s'accorder sur ce que cette phrase veut dire, reste à savoir par quoi cette époque a été remplacée. Il est possible, par exemple, que les chefs issus de la mouvance de la musique baroque, ou ceux qui proviennent de la musique contemporaine, aient importé dans le domaine classique des manières différentes de faire et de penser, s'agissant de milieux en partie constitués par la différenciation et la critique à l'égard du canon classique. Par ailleurs, la critique féministe de Marie-France Castarède rêvant « d'une 'maestro' en robe longue qui saura allier puissance et tendresse pour la plus grande gloire de la musique »³³ n'a fait que gagner en pertinence

³¹ Voir Françoise Escal, « Le corps social du musicien », *IRASM* 22/2 (déc. 1991), p. 168.

³² Cit. in Marie-France Castarède, « La symbolique du père », in *L'orchestre. Des rites et des dieux*, Brigitte Ouvry-Vial et Georges Zeisel éd., Paris, Editions Autrement, 1992, p. 214.

³³ Castarède, *ibid.*, p. 215.

sociale avec le temps, tout comme le constat de Hyacinthe Ravet que « les orchestres poussent parfois loin et violemment la contestation de l'autorité féminine »³⁴.

Cela dit, il se peut que tout cela ne change peut-être pas vraiment un exercice de l'autorité resté essentiellement le même, au-delà de l'évolution du langage employé pour le décrire, à cause de la stabilité des institutions, des organismes et des répertoires au sein desquels il s'inscrit. Pour ce qui est de cette pratique traditionnelle, ainsi que des métaphores politiques qui lui sont liées, disons, en conclusion, qu'on cherche en vain dans l'histoire de la direction d'orchestre une légitimation de l'autorité du chef au nom de la raison, du consensus, ou du sens commun ; qui plus est, il n'y a pas d'éloge du chef au nom de la démocratie. Cela ne veut pas dire que chaque éloge du chef d'orchestre soit une apologie du despotisme ou, comme le redoutait Gounod, le chant de triomphe de la force sur le droit. C'est que personne ne peut obliger physiquement un musicien à jouer, tout au moins pendant qu'il est en train de jouer ; toute comparaison entre un orchestre et un État est destinée à buter sur le fait qu'il n'y a pas, au concert ou pendant la répétition, de véritable Police musicale. Au-delà des imaginaires, la comparaison sociologiquement pertinente n'est pas spécialement celle qui associe le chef d'orchestre avec un chef d'Etat, mais plutôt celle qui le relie à la longue série de figures du commandement que la modernité aura dégagé dans les domaines d'activités les plus variés, et dont le musicien en chef, ou le musicien comme chef, est peut-être l'incarnation la plus littéralement spectaculaire.

³⁴ Hyacinthe Ravet, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Editions Autrement, 2011, p. 234.