

et ceux d'un autre Debussy, peu fréquenté, qui, hanté de fantômes, s'adressait ainsi à Robert Godet : « Pour continuer — “ma songerie aimant à se martyriser”, je ne me suis pas encore retrouvé ! Cette horrible maladie a bouleversé mes plus belles facultés, [sic] en particulier : celle de trouver des façons inédites d'assembler les sons. Maintenant, ce que j'écris me semble toujours de la veille, jamais du lendemain... Alors ! je croupis dans ces “usines du Néant” — dont se plaignait déjà notre Jules Laforgue. Ma santé n'est pas ce qu'il y a de mieux non plus ! Excusez toute cette faiblesse, cher Godet ! vous êtes mon seul ami (alias, Roderick Usher) naturellement j'en abuse...³⁵ ». De tels témoignages (et d'autres) firent jadis hésiter André Schaeffner sur le sens profond de l'épithète « musicien français » que Debussy lui-même s'attribua en 1915 : « réaction de patriotisme ou simplement souvenir de Laforgue » — « “Poète / Français.”³⁶ » ?

Paolo DAL MOLIN.

Music and Dictatorship in Europe and Latin America. Edited by Roberto Illiano and Massimiliano Sala. Turnhout : Brepols, 2009. (« Speculum Musicae », XIV.)

Après avoir approfondi les liens du fascisme avec la culture du *consensus* et la propagande dans *Italian Music during the Fascist Period*, publié en 2004¹, Roberto Illiano et Massimiliano Sala ont décidé de poursuivre leur recherche, approfondissant les rapports entre la musique et les différentes formes de dictature, avec un regard qui, par delà les pays européens, englobe aussi ceux de l'Amérique latine. Au final, quinze nations déployées en vingt-deux contributions scientifiques. L'accent est mis tant sur la perspective esthétique que sur l'analyse historique du totalitarisme comme forme politique, sans négliger l'approfondissement de personnalités significatives de l'époque, aujourd'hui souvent oubliées.

C'est le cas de l'article de Carlo Piccardi — sorte de livre dans le livre avec ses 161 pages —, point d'orgue de cette importante publication. Le musicologue italo-suisse retrace la carrière de Renzo Massarani, compositeur et critique musical juif qui, élève d'Alfredo Casella, a été à l'origine du Groupe des Trois, avec Vittorio Rieti et Mario Labroca, suivant l'exemple français des célèbres « Six ». Compositeur de renom et patriote qui avait participé à la Marche sur Rome, Massarani est obligé de quitter l'Italie au moment où le fascisme formule et applique les lois raciales (1938). Massarani est rapidement privé de son emploi à la SIAE (Société italienne des auteurs et des éditeurs) ; sa seule possibilité de survie est l'émigration et il part ainsi pour le Brésil accompagné de son épouse et de ses trois enfants. Le fait que toute exécution des œuvres de Massarani ait été prohibée en Italie ainsi que la décision du compositeur d'arrêter toute activité de création musicale — excepté les « formes indirectes liées à la survivance » (p. 172) — constituent deux facteurs que Piccardi interprète comme révélateurs d'une forme de refoulement. Cela montre une césure traumatique dans une per-

35. Cf. Debussy, *Correspondance*, op. cit., p. 2033-2034 (lettre 98 de 1916, datée 6 octobre 1916).

36. André Schaeffner, « Variations Schœnberg », *Contrepoint* 7 (1951), p. 120 ; réédité dans *Id.*, *Essais de musicologie et autres fantaisies* (Paris : Le Sycamore, 1980), p. 360 et dans Pierre Boulez-André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970*, prés. et ann. par R. Pereira de Tugny (Paris : Fayard, 1998), p. 179-180.

1. *Italian Music during the Fascist Period*, R. Illiano (éd.) (Turnhout: Brepols, 2004).

sonnalité qui avait tout misé sur l'idée de Nation, en tant que choix politique et dont il tirait sa propre esthétique (p. 172-173). La quantité de documents inédits, ainsi que plusieurs exemples musicaux méconnus, reproduits dans le texte de Piccardi, (qui proviennent des archives du fils du compositeur, Andrea Massarani), permettent donc de mieux comprendre, d'un côté, le rôle joué par le folklore dans l'esthétique fasciste et, de l'autre, l'impact des lois raciales dans le développement de l'art italien.

La reconstruction du milieu historique, politique et culturel du régime de Vichy, en France, est analysée de façon très approfondie dans le texte qui ouvre le volume, écrit par Myriam Chimènes. Cette dernière, qui, sur ce sujet, a déjà dirigé l'ouvrage collectif *La Vie musicale sous Vichy*², constate l'importance que la musique revêt pour le gouvernement de Vichy, si l'on en juge par les commandes d'État, ainsi que par la pratique de l'enseignement au Conservatoire et par la diffusion du répertoire dans les deux salles lyriques parisiennes : l'Opéra et l'Opéra-Comique. La deuxième partie de cet article aborde la « diffusion et réception » (p. 15-20) : le chant choral, la naissance des Jeunesses musicales de France (JMF), le développement des associations symphoniques, ainsi que la chanson de variété, le jazz et l'importance grandissante du disque et de la radio dans la propagande de l'Occupation. Un troisième volet est consacré enfin à l'« organisation de la vie musicale » (p. 15-20), où M. Chimènes souligne la présence de personnages-clés, tels Henri Rabaud, Claude Delvincourt et Jacques Rouché, à l'origine d'un complexe système de fonctionnement basé sur des sphères d'influence tant publiques que privées. Une analyse détaillée de plusieurs profils de musiciens sous l'Occupation — parmi lesquels Alfred Cortot, Jacques Ibert, Georges Hüe et Claire Croiza —, dévoilant l'ambiguïté entre l'activité musicale et les exigences du nouveau gouvernement, montre que « la musique a incontestablement bénéficié des faveurs de l'État français » (p. 25). L'auteur souligne comment pendant les *années noires*, et en dépit d'un régime d'inspiration totalitariste, la musique reste l'un des rares moyens de l'expression culturelle.

Pour conclure notre *excursus* sur l'Europe, la contribution de Marc-André Roberge concernant l'activité de la revue *Die Musik* mérite notre attention. L'auteur retrace la publication de la revue dans sa totalité, portant sur les diverses tendances qui l'ont animée, afin de mieux cerner l'évolution de cette importante publication sous le régime totalitaire allemand : une première période (1901-1915) jusqu'à la Première Guerre mondiale, est caractérisée par « l'apologie des grands maîtres classiques et romantiques » (p. 141), puis par une ouverture aux fermentations culturelles qui caractérisaient la République de Weimar. Depuis juin 1933, *Die Musik* avait été choisie comme canal officiel de la musique du régime nazi, abandonnant sa position centriste pour devenir un « organe de combat pour l'art et l'idéologie nationale » (*ibid.*). L'analyse de la production littéraire de cette revue montre clairement que tout ce qui n'était pas « allemand » devait être combattu, mis à part le folklore qui, comme dans le cas de l'Italie fasciste, trouve sa justification dans l'attachement au sol et dans sa dimension populaire. La mise en accusation des musiciens juifs, sources de tous les maux, revient également à la faveur d'un combat « salvateur » mené par le parti nazi (p. 170).

Parmi les nombreux articles qui nous plongent dans les diverses formes de dictature de l'Amérique latine, soulignons celui de Simone Christine Münz sur les différentes formes de *popular music* qui se sont développées avant et après la révolution cubaine des années 1970. Ainsi trois genres sont analysés : la *Nueva*

2. *La Vie musicale sous Vichy*, M. Chimènes (éd.) (Bruxelles-Paris : Éditions Complexe-IHTP-CNRS, 2001).

Trova (années 1970), la *Timba* (années 1990) et le plus récent *Cuban Hip-Hop*. La chercheuse allemande met l'accent sur le fait que plusieurs genres musicaux ont été acceptés et récupérés par le mouvement révolutionnaire sans soulever de questions : il suffisait que la musique ne critique pas le nouveau régime socialiste (p. 704). De nouvelles pistes s'ouvrent également aux chercheurs qui désirent approfondir les liens des compositeurs qui, en désaccord avec le régime totalitaire de Castro, sont partis de Cuba pour émigrer, en large partie, aux États-Unis. Là, les communautés cubaines, tout en préservant leur tradition musicale, se sont mélangées avec d'autres cultures musicales, réélaborant de façon significative les rythmes et la production d'origine. Enfin, la légalisation récente de l'accès à l'Internet et de la possession d'ordinateurs due à Raoul Castro (2008) a permis à plusieurs compositeurs cubains de mettre en réseau leur production, notamment sur des plateformes musicales telle *myspace*, ouvrant de nouveaux horizons aux collaborations internationales.

Les articles commentés ci-dessus représentent seulement un bref aperçu du parcours accompli au fil des 762 pages de *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. À un voyage d'abord historique, menant des régimes totalitaires qui ont conduit à la Deuxième Guerre mondiale aux dictatures latino-américaines, succède un parcours géographique, montrant les différentes fonctions de la musique : propagande et intégration dans un système esthétique géré par l'État, musique populaire vue dans la perspective de l'attachement au sol et ambigüité de la musique « révolutionnaire ». S'inscrivant dans le plus large mouvement d'études européennes et américaines consacrées au lien entre musique et politique, le travail accompli par R. Illiano et M. Sala ouvre des nouvelles perspectives tout en devant une publication essentielle dans ce domaine de recherche.

Michela NICCOLAI.

Márta GRABÓCZ. *Musique, narrativité, signification*. Préface de Charles Rosen. Paris : l'Harmattan, 2009. 380 p. (Arts & Sciences de l'art.)

Le dernier volume publié par Márta Grabócz, dont les travaux font autorité de longue date, relève à la fois de l'autoportrait et de la démonstration. Seize articles publiés entre 1986 et 2009 à travers différents actes de congrès, collectifs internationaux et revues scientifiques se trouvent ici réunis, à la faveur d'une réflexion sur les potentialités de la signification musicale : s'y dessinent tout à la fois un héritage intellectuel (les formalistes russes, l'école structuraliste et les théoriciens du récit), des goûts personnels (les Hongrois Liszt et Bartók, bien sûr, l'école classique, ensuite, mais aussi l'opéra contemporain), une inlassable passion pour un sillon qu'elle ne cesse de creuser, visant la compréhension non pas de *ce que* signifie la musique, mais de la façon spécifique *dont* elle signifie.

Loin d'être une simple association de fragments, ce volume est en même temps au service d'une démonstration que son architecture binaire — indépendante de la chronologie des articles — tente de mettre en œuvre. Placés en tête, les quatre premiers articles de nature théorique esquissent une méthodologie, qui se voit alors mise en pratique dans les douze essais suivants, eux-mêmes classés par période historique en esquissant trois ensembles : après cinq analyses narratologiques du répertoire mozartien et beethovénien viennent trois études sur les relations entre quelques œuvres pianistiques de Liszt et les genres littéraires contemporains, puis quatre articles essentiellement centrés sur Bartók et Dusapin. Les récurrences de certains exemples musicaux et de certaines analyses (l'Andante de la *Symphonie*