

Le musicien acteur de paix : le cas Barenboim

Frédéric Ramel

► **To cite this version:**

Frédéric Ramel. Le musicien acteur de paix : le cas Barenboim. Coppolani, Antoine, David, Charles-Philippe, Thomas, Jean-François. La fabrique de la paix, Presses de l'Université Laval, pp.107-120, 2015. <hal-01153010>

HAL Id: hal-01153010

<https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01153010>

Submitted on 18 May 2015

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.

Penser le musicien en tant qu'acteur de paix : le cas Barenboïm

Frédéric Ramel
Sciences po Paris,
Ecole doctorale, CERI

Recherche en cours. Merci de ne pas citer sans accord

Je pense depuis toujours qu'il n'y a pas de solution militaire au conflit judéo-arabe, ni d'un point de vue moral, ni d'un point de vue stratégique. Dès lors que c'est une solution d'une autre nature qui doit être trouvée, je pose la question : « Qu'attendons-nous ? »

Daniel Barenboim, Discours devant la Knesset, 9 mai 2004

“Je suis si heureuse de vous voir ici. Vous êtes la première chose (...) d'Israël qui n'est ni un soldat, ni un tank.”¹ Tels sont les mots employés par une jeune palestinienne lors de l'un des concerts donnés par Daniel Barenboim à Ramallah. Cette réaction spontanée pendant une séance d'autographes que donne le célèbre pianiste israélien manifeste une percée dans les représentations de l'ennemi : celui-ci ne revêt plus une forme « stratégique ». Il présente les traits d'un autre être humain qui offre un moment de partage autour d'une œuvre d'art. C'est là, d'ailleurs, une des finalités que poursuit Daniel Barenboim en tant que musicien engagé. En quoi réside sa mobilisation dans le conflit israélo-palestinien ? Pourquoi la musique incarne-t-elle, selon lui, un vecteur de transformation de celui-ci ? Ces interrogations ne renvoient pas seulement à la pratique du musicien au sein de la sphère politique, c'est-à-dire à la fonction pacificatrice que l'artiste est susceptible de remplir pendant un affrontement armé. De manière plus fondamentale, elles posent le problème des liens entre musique et paix : existe-t-il un pouvoir réconciliateur de la musique ?

L'engagement de Barenboim s'est traduit par la création de structures musicales aux côtés de l'universitaire palestinien Edward Saïd dans le champ culturel (I). Mais contrairement à d'autres artistes ayant pour vocation de pénétrer l'arène politique en se définissant comme négociateur à part entière, Barenboim revendique une autonomie par rapport aux politiques. Ce qui différencie son action de la diplomatie des célébrités (II). Cette autonomie s'accompagne d'une volonté : produire une autre symbolique à partir des concerts organisés (III). Cette double caractéristique (autonomisation et symbolisation) n'est pas sans rencontrer une série d'ambiguïtés.

¹ Daniel Barenboim, Speech given by Daniel Barenboim upon receiving the Buber-Rosenzweig-Medal at the Week of Fraternity, *Bad Nauheim, Germany*, 2004. *Divan Orchestra Web site/* http://www.danielbarenboim.com/journal_buber.htm

I. Un engagement dans le domaine artistique

Issu d'une famille juive d'origine russe, Daniel Barenboim est né en Argentine en 1942². Enfant prodige, il donne son premier concert en tant que pianiste à l'âge de sept ans. Menant de front une carrière de concertiste et de chef d'orchestre, il exerce la fonction de directeur musical dans des établissements prestigieux tels que l'Orchestre de Paris, de l'Orchestre Symphonique de Chicago, ou de la Scala de Milan (depuis 2011). Son itinéraire l'amènera très tôt en Israël où il s'installe avec ses parents de 1952 à 1954 et entre 1956 et le début des années 1960. Si sa formation musicale aura pour conséquence une multitude de voyages à l'étranger, il conservera sa nationalité israélienne ainsi qu'un attachement aux valeurs des fondateurs. Mais c'est surtout la rencontre décisive avec l'intellectuel Edward Saïd qui va le conduire à s'engager par rapport au conflit israélo-palestinien³. Sa mobilisation se situe d'abord et avant tout sur le registre artistique et culturel.

De Weimar à Séville : la création de structures musicales

A l'occasion du 250^{ème} anniversaire de la naissance de Goethe, Saïd et Barenboim organisent en 1999 un atelier regroupant de jeunes musiciens juifs, palestiniens, et arabes. L'idée consiste à articuler programme de formation (préparation de concerts sous forme de master class) et expérience multiculturelle entre populations considérées traditionnellement comme ennemies depuis 1948. Au quotidien, les participants sont amenés à enrichir leur parcours professionnel en tant qu'instrumentiste « aux côtés de personnes qui viennent de pays engagés dans le même conflit »⁴. Le succès remporté par cet atelier⁵ pousse les organisateurs à créer un ensemble pérenne : le West-Eastern Divan Orchestra. Ce titre renvoie à une anthologie de poèmes écrits par Goethe et ayant comme inspiration principale l'Orient. Le choix entend évoquer l'échange entre Orient et Occident dans une perspective d'ouverture l'autre⁶.

Pendant deux ans, le Divan se réunit à Weimar ainsi qu'à Chicago, lieu où exerce Barenboim ses activités de chef à l'époque. Grâce à une subvention de la Fondation Junta de Andalucía du Gouvernement régional andalou, le siège de l'orchestre se situe depuis 2002 à Séville. Chaque été, les instrumentistes passent plusieurs semaines en Andalousie avant de réaliser une série de tournées, que ce soit en Europe, en Amérique ou bien en Asie. En 2003, un premier concert est organisé au Maroc suivi, deux années plus tard, par une grande première : un concert à Ramallah.

Pour Saïd et Barenboim, le projet n'est pas seulement musical. Il s'agit aussi d'un « forum pour le dialogue et la réflexion sur le problème israélo-palestinien. A travers des contacts entre les cultures réalisés par les artistes, le projet pourrait avoir un rôle important en

² Pour plus de précisions sur l'itinéraire et son activité musicale, voir son propre site : <http://www.danielbarenboim.com/>

³ Sur l'amitié entre Saïd et Barenboim et leur action, voir Frédéric Ramel, « Edward Saïd, Daniel Barenboim and israeli-palestinian conflict : a middle-range couple in action, no political couple on the horizon » in Brigitte Vassort-Rousset, ed., *Building Sustainable International Couples*, Palgrave MacMillan (forthcoming, 2013).

⁴ « The West-Eastern Divan », Fondation Saïd Barenboim, (Page consultée le 7 septembre 2013) <http://www.barenboim-said.org/en/proyectos/orquestaWED/>

⁵ Y compris par des musiciens non arabes et non juifs puisque des iraniens se sont montrés intéressés et que, depuis lors, chaque année, trois ressortissants iraniens sont intégrés dans l'orchestre.

⁶ Pour la présentation de l'Orchestre, voir <http://www.barenboim-said.org/en/proyectos/orquestaWED/>

surmontant des différences politiques et culturelles entre les pays représentés dans les ateliers »⁷. Malgré le décès de Saïd en 2003, Barenboim maintient son implication et la renforce.

En effet, afin de soutenir le projet, une fondation est également créée en 2004. Portant le nom des deux initiateurs de Weimar, elle se fixe une série d'objectifs variés qui se situent sur le plan éducatif et culturel avec, comme visée générale, une transformation des relations : « favoriser l'esprit de la paix, du dialogue et de la réconciliation, principalement par la musique. Dans cet esprit, l'histoire de la coexistence paisible de différentes cultures au cours des siècles en Andalousie est un référent central. Favoriser l'activité formatrice dans le domaine de la musique, toujours avec l'objectif d'une éducation humaniste. Elaborer, favoriser et réaliser les projets de coopération entre l'Andalousie, les territoires palestiniens et tout autre pays. Favoriser la recherche musicale, la formation l'expérimentation et l'éducation pour les professeurs. Favoriser l'échange d'information reliée aux droits de l'homme, au combat contre le racisme et à la xénophobie en garantissant le respect de la diversité et du pluralisme »⁸.

Une dynamique enclenchée

A partir de ces structures, d'autres initiatives ont pu voir le jour. Elles se focalisent sur l'éducation musicale en Israël et dans les territoires palestiniens. Un centre musical à Ramallah est ainsi fondé. Il coordonne des actions culturelles en Cisjordanie en accueillant des étudiants et en organisant une série de concerts. Il monte également des prestations musicales, tels que le premier opéra produit en Cisjordanie, en juillet 2009, la Sultane de Cadix (une pastiche des travaux à côté de Juan Crisostomo de Arriaga). D'autres établissements apparaissent: le conservatoire Barenboim-Saïd à Nazareth (2006) et celui de Jaffa (2009). Dans une perspective semblable à celle de Ramallah, 280 étudiants reçoivent une formation en musique et ce, à tous les niveaux. Ils peuvent alors rejoindre le Divan et participer à plusieurs tournées internationales.

De plus, le Divan bénéficie d'une reconnaissance internationale. En Décembre 2006, le gouvernement espagnol fait appel à lui pour le concert des Nations Unies. L'année suivante, Barenboim lui-même s'est vu nommé « messager de la paix » par le Secrétaire Général des Nations Unies, Ban Ki-Moon le 21 septembre 2007. A l'occasion de cette nomination, Barenboim insiste sur le fait que celle-ci doit être attribuée à « l'orchestre en son entier »⁹ ; ce qui révèle le caractère central du West-Eastern Orchestra dans le dispositif mis en place.

Sur la base de ces structures et de cette dynamique, Barenboim entend identifier une voie singulière dans le cadre du conflit-israélo-palestinien que les membres de l'orchestre peuvent suivre. En quoi réside-t-elle ?

⁷ *Ibid.*

⁸ Fondation Saïd Barenboim, « Les objectifs de la fondation ». http://www.barenboim-said.org/en/fundacion/finas_fundacionales/

⁹ Nations-Unies, Département de l'information. Conférence de presse de Daniel Barenboim, Décembre 2006.

II. Une revendication d'autonomie sur le plan politique

Parce qu'elle exerce un pouvoir tant sur les corps que sur les âmes¹⁰, la musique a fait l'objet d'une instrumentalisation par les dirigeants et ce, quelle que soit la nature du régime politique. De la naissance de l'opéra dans la péninsule italienne¹¹ jusqu'aux musiques révolutionnaires, la production d'œuvres musicales accompagne la vie pour ne pas dire les rituels d'une organisation politique¹². Ces œuvres ne sont pas sans liens avec la guerre. D'une part, la musique illustre de manière symbolique une victoire : ce qui favorise l'éclosion d'un genre à part entière à l'instar des Batailles de la Renaissance¹³. D'autre part, la musique offre une ressource d'énergie dans le combat : du son du tambour à la celui de la techno, les éléments rythmiques et sonores accompagnent la projection militaire¹⁴. De plus, on confère parfois au musicien des fonctions d'espionnage au profit du Prince¹⁵ ; une perspective qui nourrit parfois l'inspiration littéraire¹⁶. En symétrie, les événements diplomatiques qui scellent la paix sont l'occasion de commandes musicales : le pape Paul III demande au compositeur Morales une pièce vocale pour la paix de Nice entre François Ier et Charles Quint en 1538, Haendel compose un Te Deum à l'occasion du traité d'Utrecht... L'ensemble de ces phénomènes rend compte d'une manipulation de l'art musical par les gouvernants.

« Je suis un musicien, non un politicien »

L'option retenue par Daniel Barenboim est radicalement différente d'un double point de vue. Tout d'abord, son action n'est en aucun cas commanditée par un protagoniste au conflit. Les structures musicales créées ne bénéficient d'aucun subside israélien ou palestinien. Ensuite, son action se veut « en dehors » de la politique. Lors d'un entretien accordé à Al-Jazeera en 2013, il affirme : « je suis un musicien, non un politicien »¹⁷. Cette qualification constitue un

¹⁰ Platon le signale avec emphase au Livre III de la *République*, condamnant certains modes en raison de leur caractère lascif. La référence platonicienne constitue une figure imposée, notamment au Moyen-Age. Avec la modernité, cette référence est parfois dénoncée afin de marquer la différence avec les perspectives libérales. Sur le rapport à Platon et son gouvernement de la musique dans la modernité, voir Damien Mahiet, « De l'éducation musicale en démocratie libérale » dans Jean-Michel Bardez, Jean-Marie Donégani, Damien Mahiet, Bruno Moysan, dir., *De la musique au politique*, Paris, Delatour, 2011, pp. 44-49.

¹¹ Voir Florence Alazard, *Art vocal, art de gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVIème siècle*, Paris/Tours, Minerve, 2002.

¹² Pour une illustration dans l'histoire politique française, voir Jann Pasler, *Composing the Citizen : Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley, University of California Press, 2009.

¹³ Clément Jannequin en fut le pionnier avec *La Guerre* produite à l'occasion de la bataille de Marignan. Cette œuvre n'est pas une commande de François Ier mais celui-ci en tira parti puisqu'il accorda un soutien financier à l'éditeur de Jannequin : Pierre Atteingnant. La diffusion de l'œuvre participe d'une propagande qui loue les mérites et la victoire des Valois contre Charles Quint. Voir Anne Motte, « Arès et Euterpe. La musique comme média paramilitaire au XVIème siècle : l'exemple de la Bataille », dans Hervé Coutau-Bégarie, dir., *Les Médias et la guerre*, Paris, Economica, 2005, pp. 144-160.

¹⁴ Pour un exemple récent, voir Jonathan Pieslak, *Sound Targets: American Soldiers and Music in the Iraq War*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2009.

¹⁵ Lucien Bély, « Musique et musiciens dans les relations internationales à l'époque moderne. » dans Christian Meyer, *Le musicien et ses voyages : Pratiques, réseaux, et représentations*, Berlin: Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2003, pp. 9-28.

¹⁶ Dans *Imprematur* de Rita Monaldi (Paris, Pocket, 2004), le guitariste et compositeur Robert de Visée est considéré comme un espion qui encode des messages diplomatiques dans ses propres partitions au XVIIème siècle.

¹⁷ Daniel Barenboim, « A musical path to peace », 2 february 2013. *Al Jazeera* (Page consultée le 4 septembre 2013).

<http://www.aljazeera.com/programmes/talktojazeera/2013/02/20132117333086936.html>

leitmotiv dans le discours produit sur l'Orchestre du Divan. Elle repose sur deux principales distinctions.

Politique vs. Musique. Tout d'abord, Barenboim oppose les deux sphères musicales et politiques, les renvoyant à deux espaces régis par des logiques antagonistes. Faire de la musique relève d'une recherche de l'absolu qui ne souffre d'aucunes concessions. Servir l'œuvre esthétique suppose une forme de dévotion qui interdit toute concession, tout arrangement. Faire de la politique, au contraire, réside dans le compromis : « l'homme politique est le maître du compromis. En musique, vous pouvez tout accepter sauf le compromis »¹⁸. Derrière cette assertion, une dénonciation pointée ; celle de la compromission.

Orchestre vs. Normalisation. La seconde distinction porte sur la position de l'Orchestre ainsi constitué. A maintes reprises, Barenboim souligne que le Divan ne peut être qualifié d'orchestre de la normalisation au sens où l'entend Israël, à savoir le maintien du statu quo, ce qui suppose la reconnaissance de facto des colonies comme partie intégrante du territoire israélien. Au contraire, Barenboim n'entend pas traduire l'expérience musicale vécue par l'orchestre en termes politiques. S'il s'agit bel et bien d'un projet d'égalité totale entre les membres¹⁹, cette égalité est limitée au cadre musical.

Néanmoins, cette revendication d'autonomie n'entraîne pas l'adoption d'un répertoire d'action qui relèverait de la diplomatie des célébrités²⁰ dont Angelina Jolie ou encore Bono sont les principaux représentants pour ne pas dire les icônes. Certes Daniel Barenboim, tout comme ces derniers, n'est pas membre de l'élite politique. Mais il n'adopte pas leur type de conduites dans la sphère publique. La diplomatie des célébrités comprend trois autres particularités : l'usage de moyens de communication de masse pour diffuser une idée afin d'utiliser sa notoriété au profit d'une cause (*megaphone diplomacy*), la volonté d'interagir avec les chefs d'Etat et de gouvernement comme interlocuteur à part entière dans le cadre de négociations, la reconnaissance par ces mêmes chefs d'Etat et de gouvernement du caractère pertinent de leur mobilisation.

Quand l'action publique devient politique...

Toutefois, cette volonté d'autonomisation et de distinction qui animent Barenboim présente des ambiguïtés. Ses prises de parole dans le débat public, le principe sous-jacent à l'esprit de l'orchestre qu'il défend et qu'il partage, et surtout sa conception philosophique de la musique établissent directement des liens avec la sphère politique.

Barenboim n'hésite pas, tout d'abord, à prendre position. Il condamne régulièrement la politique de colonisation du gouvernement israélien, se plaçant sous l'angle de la justice (Israël ne reconnaît pas le droit à l'existence politique des Palestiniens)²¹, ou bien même de

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.* Voir également « Daniel Barenboim. Entretien avec le West-Eastern Orchestra. 12 et 13 août 2013 », *France musique*, (Page consultée le 6 septembre 2013). <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/rencontre-s-avec-le-west-eastern-divan-orchestra-4933>

²⁰ Andrew F. Cooper, *Celebrity Diplomacy*, Boulder, Colo.; London, Paradigm Publishers, 2008.

²¹ « L'occupation militaire et l'occupation des territoires palestiniens ne peuvent pas, selon moi, être conçus autrement que comme l'expression d'une totale indifférence à l'égard de la justice élémentaire à laquelle ont droit les Palestiniens. L'injustice et la cruauté dont le peuple juif a été victime ne peut pas être éliminées par ou compensées par une autre injustice ». Daniel Barenboim, « Israel has forgotten his moral courage », *Haaretz*, 16 juin 2013.

l'idéal insufflé par la déclaration d'indépendance d'Israël. Ainsi, à l'occasion de la réception du prix de la Fondation Wolf en 2004, il prononce un discours devant la Knesset au cours duquel il en appelle aux engagements initiaux de l'Etat :

« Je demande, aujourd'hui, avec une immense peine : « Pouvons-nous, quelques soient nos réalisations, ignorer l'immense fossé entre ce que la déclaration d'indépendance promettait et ce qui a été accompli – ce fossé entre l'idéal et les réalités d'Israël ? » « Les conditions de l'occupation et de la domination sur un autre peuple sont-elles compatibles avec la déclaration d'indépendance ? L'indépendance de l'un tient-elle debout, si elle est au dépens des droits fondamentaux de l'autre ? Le peuple juif, dont l'histoire est un catalogue de souffrances continues et de persécutions incessantes, peut-il se permettre de rester indifférent aux violations des droits d'un peuple voisin et à ses souffrances ? L'Etat d'Israël peut-il s'offrir le rêve irréaliste d'une solution idéologique à ce conflit, au lieu de rechercher activement une fin pragmatique et humaniste, fondée sur la justice sociale ? »²²

Au-delà de la parole publique, des actes révèlent l'implication critique de Barenboim à l'égard de la politique adoptée par Israël : refus d'accorder un entretien par une journaliste en tenue militaire de la radio de l'armée (septembre 2005) ; décision d'annuler un concert à Gaza suite au refus par les autorités israéliennes de laisser passer un musicien palestinien (décembre 2007) ; acceptation enthousiaste de la nationalité palestinienne (décembre 2007)²³. Ces actes suscitent de vives réactions dans les deux camps. D'une part, des voix s'élèvent contre son adhésion aux revendications palestiniennes et en appelle à la destitution de sa nationalité israélienne (cas du parti Shass). D'autre part, la Campagne palestinienne pour le boycott académique et culturel d'Israël intègre les actions de Barenboim dans l'ensemble de ses critiques²⁴.

Ensuite, le fonctionnement de l'Orchestre repose sur un principe communément partagé par ses membres. Il s'agit d'une critique à l'égard des pratiques politiques actuelles entre Israéliens et Palestiniens. Ainsi, Barenboim signale qu'il existe bien, au sein de l'orchestre, un « accord sur le fait que la politique telle qu'elle est pratiquée par les différents gouvernements du Moyen-Orient est fautive »²⁵. Autrement dit, derrière l'activité musicale, la vie de l'orchestre présente bel et bien un jugement sur la politique comme pratique. Ce jugement fait directement écho avec la position de Barenboim : « je ne suis pas une personnalité politique, même si j'ai serré le mains de David ben-Gourion et Shimon Peres enfant ; ce n'est pas la politique mais l'humanité qui m'a toujours concerné. Dans ce sens, je me sens capable et, en tant qu'artiste, spécialement qualifié pour analyser la situation »²⁶. Et de souligner qu'en tant qu'Israélien, il considère que l'option non violente renouerait avec le courage qui caractérise mains épisodes de l'histoire juive²⁷. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle cet appel au jugement présente des affinités avec la perspective que cultive Arendt dans *Juger*, laquelle se

²² Daniel Barenboim, « Discours à la Knesset de 2004 », *Blog Media part* (page consultée le 6 septembre 2013). <http://blogs.mediapart.fr/blog/jamesinparis/170109/israel-palestine-un-reve-d-amitie-en-paroles-musique>

²³ Il considère comme un honneur d'avoir un passeport palestinien. Notons que Barenboim a également reçu la nationalité espagnole en 2002.

²⁴ A titre d'illustration, Omar Barghouti porte-parole de la Campagne se réjouit de l'annulation d'un concert du Divan au Qatar dans le quotidien égyptien *Al Akhbar* (28 avril 2012).

²⁵ Daniel Barenboim. « Entretien avec le West-Eastern Orchestra. 12 et 13 août 2013 », *France musique*, op. cit.

²⁶ Daniel Barenboim, « Music gives me hope », *The Guardian*, Wednesday 14 May 2008.

²⁷ « We Israelis must finally find the courage to not react to this violence, the courage to stand by our history. The Palestinians cannot expect that we should have been able to take care of anyone besides ourselves after the Holocaust; we had to survive. Now that we have done so, we must both look forward collectively” *Ibid.*

réfère explicitement au raisonnement kantien ²⁸ : égalité des points de vue (refus d'une hiérarchie entre ceux qui savent et qui agissent et les autres issue du modèle platonicien), capacité de chacun en tant que spectateur à observer et à évaluer l'action politique.

Last but not the least, Barenboim défend une conception philosophique de la musique qui tend, non pas à dissoudre la distinction évoquée plus haut entre l'art musical et la politique, mais à l'atténuer ²⁹. Primo, la musique ne correspond pas à un art déconnecté de la réalité sociale. Dans l'histoire de la musique, de nombreux compositeurs revendiquent une autonomie intégrale de leur production par rapport au contexte historique. Stravinsky ou bien Dusapin aujourd'hui défendent cette idée avec force ³⁰. A contrario, des musiciens engagés ne conçoivent pas leur art sans lui conférer une mission politique. L'un des plus dynamiques collaborateurs de Brecht, Hanns Eisler, attribue même au compositeur moderne le statut de « combattant » ³¹ : lutter contre la crise de la musique bourgeoise et offrir une musique utile à la société socialiste. Barenboim se situe entre ces deux perspectives radicales. Il n'adhère ni à l'idée de la musique abstraite de son environnement, ni à l'inscription idéologique :

« Je n'aime pas que la musique soit dans une tour d'ivoire, c'est-à-dire séparée du reste du monde. Certes la musique nous permet d'échapper au monde, mais elle nous permet aussi de comprendre le monde. L'isoler du monde, c'est perdre une grande partie de sa nature profonde. Ainsi, comment expliquer qu'Hitler et Staline aient pu tuer des millions de gens et, cependant, être émus aux larmes en écoutant Lohengrin de Wagner (pour Hitler) et un concerto de Mozart (pour Staline). Cela ne peut s'expliquer que par le fait qu'ils pensaient qu'on pouvait entrer et sortir de la musique sans connexion avec le reste du monde. Il leur manquait la conscience que des instruments aussi différents que la trompette et le violon pouvaient dialoguer harmonieusement ensemble et que cela constitue un modèle pour la vie ». ³²

Secundo, cette idée de modèle pour la vie repose à la fois sur l'intégration de plusieurs individus au sein d'un même ensemble ³³ mais aussi un imaginaire. Barenboim insiste fortement sur celui-ci lorsqu'il articule son action musicale avec la politique. Dans son discours à la Knesset de 2004, il affirme :

« La musique, c'est par excellence l'art de l'imaginaire, c'est un art libéré de toutes les limitations imposées par les mots, c'est un art qui touche aux profondeurs de l'existence humaine, c'est un art des sons, qui ne connaît aucune frontière, les traversant toutes. En cela, la musique peut transporter les sentiments et l'imagination des Israéliens et des Palestiniens vers d'autres sphères non encore imaginées. » ³⁴

C'est alors que la politique, comme projection d'un futur possible, ne s'oppose plus vraiment à la musique car : « quand la politique transcende les limites de l'existence présente et s'élève jusqu'aux sphères supérieures du possible, elle peut être rejointe, là-haut, par la musique » ³⁵

²⁸ Hannah Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, 2003.

²⁹ En symétrie, la réflexion de Saïd s'inspire également de la musique et établit des liens entre sphères artistique et politique. Sur ces points, voir Edward Said, Daniel Barenboim, *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*, New York, Vintage Books, 2004.

³⁰ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2000. Pascal Dusapin, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, Paris, Fayard, 2007.

³¹ Hanns Eisler, *Musique et société*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 1998, p. 96.

³² « Entretien avec Daniel Barenboim », 19 juin 2012. *Radio classique*.

³³ « Quand vous faites de la musique, tout doit être intégré. La musique est intégration ». Conférence de Daniel Barenboim, Daniel Barenboim (Page consultée le 6 septembre 2013). <http://www.danielbarenboim.com/video.html>

³⁴ Daniel Barenboim, « Discours à la Knesset », *op. cit*

³⁵ *Ibid.*

Alors que des philosophes établissent des relations entre musique et politique voire une identification entre les deux en insistant sur l'idée de mouvement ³⁶, Barenboim articule musique et politique sur le plan des représentations : l'imagination d'un autre avenir. Selon lui, « il n'y a pas de solution militaire pour notre conflit désastreux. (...) La seule base doit être la réflexion, le dialogue (et) essayer de comprendre l'autre » ³⁷. Cette compréhension est au cœur de l'ambition poursuivie sur le plan symbolique.

III. Une ambition sur le plan symbolique

« Le divan n'est pas une histoire d'amour, ce n'est pas une histoire de paix. Il a souvent été décrit de façon flatteuse comme un projet en faveur de la paix. Ce n'est pas le cas. Il n'est pas en train de réaliser la paix (...) Le Divan a été conçu comme un projet contre l'ignorance. Un projet contre le fait qu'il est absolument essentiel pour un peuple de connaître l'autre, de comprendre ce que l'autre pense et ressent, sans nécessairement être d'accord. Je n'essaye pas de convertir les membres arabes du Divan au point de vue israélien, ou de convertir les Israéliens au point de vue arabe. Mais je veux, et malheureusement je suis seul maintenant depuis le décès d'Edward il y a quelques années, de créer une plateforme où les deux côtés peuvent être en désaccord et ne pas recourir aux couteaux » ³⁸. En contestant le qualificatif de projet à vocation pacificatrice, Barenboim prolonge l'idée d'autonomisation par rapport au politique. Il ne se veut pas un négociateur mais plutôt un facilitateur sociétal. Il ne s'agit pas de cultiver de bons offices ou de se définir en tant que médiateur entre les parties au conflit sur le plan politique mais de générer une transformation des représentations de l'autre. Ainsi, le reportage réalisé en 2006 et qui obtient un Emmy Award pour le meilleur documentaire concernant les arts s'intitule : *Knowledge is the Beginning*. Il offre un condensé de l'ambition toute symbolique du Divan.

L'orchestre comme nouveau corps politique imaginaire

Un orchestre peut être qualifié de société en miniature dans le sens où les membres qui le constituent tissent des relations et des échanges. Il présente également les manières de définir le vouloir-vivre ensemble. En d'autres termes, il n'est pas sans lien avec la constitution d'un corps politique en tant que tel. Rousseau use à foison de la métaphore musicale en vue de rendre intelligible le fonctionnement de la volonté générale ainsi que l'idée d'intégration des citoyens ³⁹. Ce n'est pas un hasard si la période révolutionnaire crée de grands orchestres qui offrent des concerts d'un genre nouveau. La volonté de privilégier la quantité (la masse orchestrale) et des espaces ouverts (l'orchestre en plein air) est un écho avec la transformation du régime politique. Tant dans le fond que dans la forme, l'orchestre incarne le nouveau corps politique ⁴⁰.

³⁶ La musique « n'a pas pour fonction de représenter, mais d'actualiser la puissance, c'est-à-dire l'établissement de relations humaines dans une matière sonore ». Gilles Deleuze, *Péricle et Verdi. La philosophie de François Chatelet*, Paris, ed de minuit, 1988, p. 26.

³⁷ « Barenboim en Provence avec son orchestre israélo-arabe », *La tribune juive*, 13 août 2013. (Page consultée le 7 septembre 2013) <http://www.tribunejuive.info/israel/barenboim-en-provence-avec-son-orchestre-israelo-arabe>

³⁸ Daniel Barenboim cité dans « Bridging the gap, part two », *The Guardian*, 1er novembre 2008 (Page consultée le 8 septembre 2013). <http://www.theguardian.com/music/2008/jul/13/classicalmusicandopera.culture>

³⁹ Voir Jean-Jacques Rousseau, *Le Contrat social*, Livre I, 6, Paris, Garnier Flammarion, p. 50.

⁴⁰ Martin Kaltenecker, *La Rumeur des batailles*, Paris, Fayard, 1999, pp. 75-76.

Sans se référer explicitement à ces expériences, Barenboim promeut une conception similaire puisque le Divan épouse la même idée en étant considéré comme « la République indépendante souveraine du West-Eastern Divan ». Barenboim l'exprime très souvent, à l'instar de sa conférence de presse lors du concert aux Nations Unies du 15 décembre 2008. Vivre ensemble plusieurs semaines. Jouer ensemble lors de performances musicales. Apprendre ensemble à l'écoute réciproque (ce qui constitue d'ailleurs l'essence de la pratique de musique d'ensemble). Cela crée des liens qui permettent alors « d'entendre » la narration de l'autre : comment perçoit-il la situation politique ? Le corps de l'orchestre repose sur la reconnaissance d'une égalité de voix. Sans ces principes de base qui offrent les conditions mêmes de l'acte esthétique, le dialogue dans la musique est impraticable. Et donc, pense Barenboim, le dialogue dans la vie également. « Les circonstances locales au Moyen-Orient créent trop d'inégalité, et le prérequis pour tout dialogue est l'égalité. Sans égalité, personne ne peut dialoguer, il s'agit d'un soliloque, qui provoque parfois d'excellent effet dramatique au théâtre mais qui cause des dommages irréparables dans la vie de tous les jours »⁴¹. En se soutenant les uns les autres au service d'une œuvre musicale commune, les membres du Divan apprennent à regarder autrement l'ennemi qui jusqu'alors, n'avait aucune texture individuelle (il se limitait aux armements ou aux soldats)⁴². En d'autres termes, l'orchestre projette une autre image de ce que pourrait advenir dans la réalité sociale voire politique. C'est ce qu'évoque également l'ouvrage écrit par l'assistante de Barenboim - Elena Cheah - et qui défend l'idée qu'un « orchestre est un microcosme de la société »⁴³. Plusieurs témoignages corroborent cette idée. En effet, des musiciens partagent cette conception en soulignant le fait que le Divan permet « de ne pas oublier l'existence de l'autre »⁴⁴. Une violoniste israélienne indique que le but commun n'est pas de résoudre le conflit mais « d'établir de bonnes conditions pour de vraies discussions qui sont bien souvent impossible autrement ». Et de rajouter que cette perspective fait tout le sens politique de l'orchestre : « c'est un modèle, même si on dit qu'on ne fait pas de politique, mais l'orchestre a un aspect politique. Montrer que l'on peut avoir des intérêts communs et convergents et que cela est possible »⁴⁵. Ces réactions et commentaires confortent l'aspiration de Barenboim. Si Palestiniens et Israéliens vivent une asymétrie sur le plan politique et économique, une symétrie apparaît lorsqu'il s'agit des perceptions : « une ignorance réciproque »⁴⁶ préside à celles-ci. Lutter contre cette ignorance constitue la visée fondamentale du Divan en matière symbolique. Toutefois, ce mouvement favorable à l'éclosion d'une autre symbolique se heurte à de profondes limites

Une transformation symbolique hypothéquée

Quatre phénomènes altèrent le processus de transformation symbolique. Tout d'abord, la motivation première des participants ne relève pas de l'engagement public. Rejoindre le divan

⁴¹ Daniel Barenboim, « Conférence de presse aux Nations Unies », 15 décembre 2008.

⁴² « Music makes it possible for all the Israeli members of the orchestra to support an Egyptian oboist during an oboe solo, and for all the Arab members of the orchestra to support an Israeli flutist during a flute solo because music engenders a true and effortless spirit of creativity and brotherhood. » *Ibid.*

⁴³ Elena Cheah, *An Orchestra Beyond Borders. Voices of the West-Eastern Divan Orchestra*, Verso, Brooklyn and London, 2009.

⁴⁴ Interview 21 août 2013, France musique, (Page consultée le 8 septembre 2013). <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/portrait-du-west-eastern-divan-orchestra-nourah-hanana-violoniste-syrien-4942>

⁴⁵ Interview 21 août 2013. France musique, (Page consultée le 8 septembre 2013). <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/portrait-du-west-eastern-divan-orchestra-rachel-abitan-violoniste-israelienne-4940>

⁴⁶ Daniel Barenboim, « A musical path to peace », *op. Cit.*

ne repose pas sur un acte de positionnement idéologique mais plutôt sur un choix de développement professionnel. De manière critique, quelques études consacrées aux musiciens de l'orchestre tendent à montrer que « le véritable ciment entre ces jeunes est l'ambition... En soi, il n'y a là rien de répréhensible, mais elle s'éloigne de l'idée selon laquelle l'orchestre incarne un espace exemplaire de réconciliation et de compréhension »⁴⁷

Ensuite, le Divan est frappé par une double extériorité. D'une part, celle de ses commanditaires et bailleurs (essentiellement européens). D'autre part, celle des publics. A l'exception des concerts organisés dans les territoires palestiniens (ce qui en soi relève en effet d'une percée) ou au Qatar, la majorité des tournées sont réalisées en dehors du Moyen-Orient. Comme le souligne Beckles Willson, des disparités de sens émergent au moment d'une même performance musicale. Prenant l'exemple du concert donné à Madrid par le Divan en 2006 pendant la guerre que menait Israël contre le Hezbollah, elle indique une tension dans la manière de concevoir sa finalité : pour les Espagnols, il s'agit d'un sentiment anti-guerre qui rentre en résonance avec la fin de l'engagement du pays en Irak ; le concert incarne aussi une tribune pour les manifestants palestiniens et libanais ou bien encore l'appel aux heures de tolérance religieuse médiévale dans l'histoire de l'Espagne...⁴⁸

De surcroît, le répertoire est fort sélectif. Alors que le nom même de l'orchestre suggère symboliquement un espace de rencontre entre l'Orient et l'Occident, les oeuvres exécutées relèvent exclusivement de la tradition musicale occidentale. Pourquoi une telle ignorance des formes musicales extérieures aux “canons occidentaux”⁴⁹? A la différence d'autres expériences menées par des musiciens comme Yo Yo Ma avec la *Route de la soie*, cette sélectivité interroge l'idée de véritable rencontre entre les cultures.

Enfin, et surtout, l'action de Barenboim à travers l'orchestre du Divan se heurte au problème du retour des musiciens sur leur terre d'origine. Une fois l'expérience effectuée, nombre d musiciens retournent dans leur pays respectif. Ils recouvrent alors les éléments structurants qui rendent le conflit israélo-palestinien “non-négociable”. En d'autres termes, des acteurs politiques tiennent à maintenir les images de l'ennemi. Après avoir engagé un travail de ré-humanisation de ce-dernier dans le cadre de West-Eastern Orchestra, les musiciens se trouvent à nouveau piéger dans ce que Stuart Kaufman qualifie de “piège symbolique” : à savoir la prégnance de représentations du conflit qui le reproduisent dans le temps⁵⁰. Cette prégnance ne comporte pas uniquement des éléments discursifs d'ordre politique. Elle comprend aussi des strates culturelles. L'exposition passive à d'autres musiques peut alors altérer le processus engagé⁵¹. D'autant plus que ces musiques participent du renforcement d'un militarisme dans le cas israélien⁵².

⁴⁷ Raymond Dean, « Utopia as alibi : Barenboim and the Divan orchestra », *Irish Left Review*, 2009,(Page consultée le 8 septembre 2013). <http://www.irishleftreview.org/2009/12/09/utopia-alibi-barenboim-divan-orchestra/>

⁴⁸ Rachel Beckles Wilson, « The Parallax Worlds of the West-Eastern Orchestra», *Journal of Royal Music Association*, 134, 2, 2009, pp. 319-347.

⁴⁹ Kate Wakeling,« Said, Barenboim and the West-Eastern orchestra », *Jewish Quarterly*, Winter 2010, (Page consultée le 8 septembre 2013) <http://jewishquarterly.org/2010/11/said-barenboim-and-the-west-east-divan-orchestra/>

⁵⁰ Stuart J. Kaufman, “Escaping the Symbolic Politics Trap: Reconciliation Initiatives and Conflict Resolution in Ethnic Wars”, *Journal of Peace Research*, 43, 2, 2006, p. 206.

⁵¹ Ashraf Ghani & Clare Lockhart, *Fixing Failed States: a Framework for Rebuilding a Fractured World*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 10.

⁵² Sur les liens entre militarisme et formes culturelles dans le cas israélien, voir Yoav Peled, “From Oslo to Gaza : Israel's Enlightened Public and the remilitarization of Israelo-palestinian Conflict”, dans Anna Stavrianakis, Jan selby, dir., *Militarism and International Relations*, London, Routledge, 2013, pp. 77-90.

Conclusion

Une ambiguïté discursive surgit dans la manière dont Daniel Barenboim qualifie son action par l'intermédiaire du Divan : initialement, il prend ses distances avec l'idée d'un projet de paix; mais il indique toutefois une sentier vers la paix. Au-delà de cette tension, ce sont plutôt les deux caractéristiques de l'action menée par Barenboim qui cristallisent les paradoxes : la revendication d'autonomie (discutable en raison des prises de position publiques mais aussi et surtout de la conception philosophique que se fait Barenboim de la musique en tant que métaphore de la vie) et le travail symbolique (lequel tisse un nouveau rapport imaginaire à l'autre tout en se heurtant à des facteurs qui empêchent sa réalisation effective). Kate Wakeling perçoit derrière l'organisation de ces structures musicales plus une « fantaisie euro-américaine de coopération et un véhicule de l'ambition musicale individuelle qu'une contribution positive aux dynamiques sociales du Moyen-Orient »⁵³. Toutefois, il convient de bien localiser le niveau d'intervention de Barenboim en tant que musicien agissant dans l'espace public. Il ne se situe ni au niveau macro (restructuration politique de l'ordre régional en privilégiant une implication à l'échelle des gouvernements afin d'empêcher la guerre), ni au niveau méso (organisation de concerts entre différents pays). L'échelle qu'il privilégie est finalement celle micro des trajectoires individuelles avec une focale consacrée à l'éducation. D'une part, il apporte aux auditeurs locaux, notamment palestiniens, une autre satisfaction à leurs besoins premiers. C'est ce qu'évoque un habitant de Gaza après un concert donné par le Divan en 2011 : « le monde nous a oublié. Ceux qui se souviennent de nous nous apporte des soins médicaux et des vivres et nous en sommes reconnaissants. Mais vous feriez la même chose pour les animaux qui nécessitent aliments et soins. En venant ici, vous nous rappelez que nous sommes des êtres humains »⁵⁴. D'autre part, son intervention se restreint aux individus qui participent en tant que musiciens au Divan. Ce sont les représentations de ces derniers qui font l'objet de l'investissement premier. Cette échelle micro n'altère pas les effets paradoxaux de l'action menée mais elle permet de situer le registre à partir duquel cette action peut être évaluée.

⁵³ Kate Wakeling, *op. cit.*

⁵⁴ Daniel Barenboim, « A musical path to peace », *op. cit.*