



Transposition

Musique et sciences sociales

12 | 2024

Pop française et féminisation

Willy Corrêa de Oliveira, *Cadernos*

São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2019, 532 p.

Mauricio De Bonis



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transposition/8882>

DOI : 10.4000/12fq1

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Mauricio De Bonis, « Willy Corrêa de Oliveira, *Cadernos* », *Transposition* [En ligne], 12 | 2024, mis en ligne le 26 septembre 2024, consulté le 02 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/8882> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12fq1>

Ce document a été généré automatiquement le 2 octobre 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Willy Corrêa de Oliveira, *Cadernos*

São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2019, 532 p.

Mauricio De Bonis

RÉFÉRENCE

Willy Corrêa de Oliveira, *Cadernos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2019, 532 p. (5 volumes : *Caderno de Biografia*, *Caderno de Ensaios*, *Caderno de Pânico*, *Caderno do Princípio e do Fim*, *Caderno de Recortes*).

- 1 Âgé de soixante ans, le compositeur brésilien Willy Corrêa de Oliveira, né à Recife en 1938, a présenté ses *Cadernos* [Cahiers] comme thèse de doctorat à l'Université de São Paulo (peu avant sa retraite). Willy y enseigne depuis le début des années 1970, après une période de formation marquée par des études auprès de George Olivier Toni, la signature du Manifesto Música Nova, la fréquentation des studios de musique électronique d'Europe occidentale et des festivals de Darmstadt dans les années 1960, ainsi que l'influence marquée de la pensée d'Henri Pousseur. Ses cahiers sur la musique au capitalisme ont été écrits après une période de prise de distance critique par rapport au milieu musical bourgeois, notamment en ce qui concerne son engagement dans la manipulation idéologique à contenu fasciste qui réapparaît périodiquement dans le dit « monde libre ». Durant la période de transition de la dictature militaire (1964-1985) à la démocratie bourgeoise au Brésil, Willy entretient des relations étroites avec le Parti communiste brésilien et collabore avec le Mouvement des travailleurs ruraux sans terre, le Fond de grève des ouvrières de la région ABC de São Paulo et avec des Communautés ecclésiales de base. La soi-disant re-démocratisation, pendant la période de désintégration du bloc des pays communistes, a affaibli les mouvements révolutionnaires, et l'activité la plus intense de Willy est redevenue celle de compositeur, indissociable de son travail critique d'enseignant et d'auteur, et cela reste toujours ainsi.
- 2 L'analyse d'une incompatibilité structurelle entre la musique classique et le mode de production capitaliste est un combat entrepris par Willy Corrêa de Oliveira dans ses

Cadernos sur des fronts les plus divers, allant d'essais sur les formes économiques de circulation des marchandises à la critique de l'historiographie et du domaine de l'analyse musicale, en passant par le texte littéraire. Ce combat construit sa méthode sur la dénonciation de la manipulation idéologique de la classe dirigeante, qui utilise souvent la soi-disant spécialisation disciplinaire comme arme d'aliénation. Les quatre premiers cahiers de Willy Corrêa, en volumes séparés, n'ont pas d'ordre de lecture prédéfini, à l'exception du *Caderno do Princípio e do Fim* [Cahier du début et de la fin] (qui commence par la marque « Début de l'introduction » et se termine par « Fin de la conclusion »). Il faut lire ce cahier après les autres, ou bien une fois avant les autres, puis à nouveau après les trois autres cahiers, ce volume étant celui dans lequel l'argument central des *Cadernos* est contextualisé par rapport à la structure économique de la société (2019d, p. 10-11).

- 3 Le *Caderno de Biografia* [Cahier de Biographie] est divisé en trois « biographies conjecturales » (qui rappellent de loin celle de Jean-Paul Richter) : « trois variations biographiques qui caractérisent l'étendue de la notion même du métier de compositeur de musique classique dans la société capitaliste moderne » (2019d, p. 13). La première biographie conjecturale parle d'un « compositeur devenu quelque peu reconnu » et relate les crises et les transformations qui s'opèrent dans la recherche d'une œuvre critique et consciente. Dans la deuxième, il s'agit d'un compositeur au « nom mondialement connu (plutôt en tant que “personnalité” que pour ses “créations”) ». Parodie où le nom de l'auteur est placé bien avant la création – ou, plutôt, où le commentaire de la production du compositeur ; le plus il contient d'absurde et d'épatant, le plus il sert à la glorification de la personnalité. Dans la dernière, il est question d'un compositeur « dont le nom n'a jamais été connu », dont les papiers ont été découverts après sa mort et dont la biographie est le résultat de spéculations musicologiques (2019d, p. 13). Ces trois études de cas modèles semblent, à un premier abord, des simples récits panégyriques, mais proposent en fait une véritable réflexion critique autour de la situation du compositeur de musique classique aujourd'hui. Il n'est pas surprenant de voir combien de conjectures prennent forme dans ces cas, en particulier pour les deux derniers, comme c'est le cas dans de nombreuses biographies de compositeurs publiées.
- 4 Le *Caderno de Recortes* [Cahier de Découpes] est un collage de matériaux découpés de la presse : photographies, titres et articles de journaux, tous collectés en l'espace d'un mois (septembre 1996), comme signes de la réalité, symptômes de l'état des choses. Ce cahier est né « du souvenir du journal de travail (*Arbeitsjournal*) de Bertolt Brecht » (2019d, p. 20), qui a été « l'influence la plus fondamentale (avec son ami-frère Hanns Eisler) sur le présent travail » (2019d, p. 23). Il est inévitable de penser au nombre de coupures de journaux, symptomatiques, terribles (au point qu'on ne devrait pas s'en étonner, dirait Brecht), qui ne viendraient pas s'ajouter à ce carnet jusqu'à nos jours.
- 5 Le *Caderno de Pânico* [Cahier de Panique] se compose de sept essais percutants et provocateurs, avec l'option d'un argument construit au sein d'une forme littéraire libre. Le langage le plus récurrent dans les références fictionnelles et littéraires est celui de l'activité académique, dont des textes présentés lors de congrès et de conférences, des études épistolographiques ou des analyses musicales proposées lors de cours magistraux. Ces farces de dénonciation de la situation de la création musicale dans le capitalisme alimentent avec force l'argumentation de Willy :

Le monde capitaliste contemporain – du point de vue de la musique classique – n’a pas de langue parlée. Cela devrait être absurde puisque cela revient à dire qu’une certaine communauté n’a pas de langue commune : bref, elle ne communique pas. Ou même oser croire qu’une certaine communauté qui ne possédait pas de langue parlée s’exprimait à travers une langue morte. [...] Ce qui semble être le discours d’une langue morte n’est rien d’autre que l’imitation de cette langue, [...] la langue morte de la musique classique, dans le monde capitaliste, n’est pas utile à la communication. Dans de rares cas, elle apparaît comme un objet vaguement identifiable (2019c, p. 73).

- 6 Les différents essais de ce cahier viennent appuyer la dénonciation de la notion d’un développement « autonome » du matériau musical, incompatible avec la vision de la musique comme langage et avec les transformations du langage musical en relation étroite avec les changements de ses fonctions sociales. En plus de cette incompatibilité, l’argument du « progrès autonome du langage » semble exiger d’affiner la construction d’un récit de l’histoire de la musique auquel les autres sphères de l’existence humaine ne participent pas (seules les abstractions d’une œuvre créatrice individuelle).
- 7 Le *Caderno do Princípio e do Fim* [Cahier du début et de la fin] dialogue avec le volume discuté ci-dessus dans une séquence d’argumentations plus linéaire, en documentant la présence insignifiante de la musique classique sur le marché phonographique. Si les « exigences très élevées » en matière de communication dans la musique classique rendent difficile sa commercialisation dans l’économie de marché, le problème est encore plus grave lorsqu’il s’agit non pas de la qualité de l’enseignement, mais de l’accès pur et simple à celui-ci : « le pouvoir d’achat et le coût d’entretien de l’étudiant, la disponibilité du temps à consacrer aux études, les possibilités d’assister à des présentations d’œuvres musicales, l’étendue des relations interdisciplinaires, la faisabilité du matériel pédagogique nécessaire » (2019d, p. 30) – ceci en considérant l’exercice hebdomadaire pendant des années consécutives. Le résultat de cette difficulté n’est pas précisément une élitisation de la pratique musicale, mais plutôt sa dénaturation en tant que langage, son incompréhension généralisée.
- 8 L’isolement du compositeur, qui échouerait inexorablement dans toute prétention qu’il aurait de produire régulièrement des biens comme moyens de subsistance, a pour conséquence directe l’extrême hétérogénéité qui s’est progressivement installée dans le répertoire de la musique classique depuis la fin du XIX^e siècle, cette dernière étant liée à l’aspect métalinguistique de la pratique musicale en général. En l’absence de pratique commune, le travail compositionnel passe à se fonder sur l’autoréférentialité, que ce soit dans la mise en avant de sa propre dimension structurelle, dans la récupération de styles et de fragments du répertoire historique ou dans le contact intersémiotique. Pour Oliveira, sans dialogue avec la demande fonctionnelle extérieure, la musique se produit selon la spécificité de chaque impulsion, idée, moment, et « non [pas] par des étapes dans le parcours d’une histoire de la musique vécue ensemble, par des hommes avec un langage commun » (2019d, p. 41). L’appréciation concrète de l’hétérogénéité de la composition musicale depuis le début du XX^e siècle ne dépend que du non-masquage d’une partie de sa production, qui, celle-ci, ne s’inscrirait pas dans une profession de foi.
- 9 Lors de sa publication sous la forme de livre en 2019, Willy a ajouté un autre cahier à l’ensemble : le *Caderno de Ensaios* [Cahier d’Essais]. Si l’ensemble des quatre volumes précédents solidifie l’argumentation de Willy Corrêa sur les relations objectives entre la désintégration de la pratique courante de la musique classique et le mode de

production capitaliste, ce cahier prend suffisamment de distance pour déployer dialectiquement certains éléments de cette thèse. Ce volume met l'accent sur les discussions autour de la dimension transcendante de l'art en contradiction avec son indissociabilité du système économique. Ce point ouvre à son tour la voie à l'élaboration d'une lecture critique des distinctions entre musique classique et musique populaire, conduisant à une réflexion sur la nécessité d'établir des paradigmes communs dans une pratique partagée de la musique classique. À une époque d'absence d'une pratique sociale commune, Willy Corrêa réévalue de manière critique la proposition de la musique sérielle comme une réponse efficace (quoiqu'isolée) à cet état putréfié de la création, qui resterait encore forte et cohérente dans la pédagogie de la composition aujourd'hui pour mieux émuler le remplacement d'un code partagé. Le cahier se termine par trois essais complémentaires d'une grande concision, abordant des points qui n'avaient pas trouvé suffisamment de place dans les cahiers précédents : la défense et la contextualisation critique du réalisme socialiste, un bref dialogue provocateur avec la philosophie du langage de Walter Benjamin et la proposition de Willy Corrêa pour une conceptualisation dialectique de la notion de matériel musical.

- 10 Parmi les frères d'armes les plus récurrents dans les *Cadernos* de Willy Corrêa, nous voyons la référence séminale de Bertolt Brecht et Hanns Eisler, créateurs et penseurs antifascistes avec une infatigable racine marxiste qui nous arme encore aujourd'hui contre la défense de la barbarie déguisée en démocratie bourgeoise. Cette fondation est accompagnée par des personnages plus lointains comme Henri Laborit, André Malraux et Ludwig Wittgenstein, et elle est toujours imprégnée de l'examen aigu de l'idéologie dominante par Giulio Girardi dans son *Educare : per quale società ?* Aux côtés d'auteurs comme Cornelius Cardew, Alan Bush ou Elie Siegmeister, la production critique de Hanns Eisler (ici dépliée et recontextualisée) est un cas rarement revisité d'un compositeur du xx^e siècle qui place son engagement politique et son autocritique comme conditions d'une analyse de la relation entre la musique et la société dans de sombres temps. Dans un domaine d'hégémonie croissante de l'aliénation et de la manipulation marchande du discours tel que le domaine artistique, au milieu de l'avancée de la barbarie et du renforcement du fascisme à l'échelle mondiale, les cahiers de Willy sont un rare outil pour la lutte de libération contre l'idéologie dominante.

AUTEURS

MAURICIO DE BONIS

Le compositeur et pianiste Mauricio De Bonis est né à São Paulo, Brésil, en 1979. Professeur agrégé à l'Université d'État de São Paulo (UNESP), il a obtenu sa licence en Composition au Département de musique de l'Université de São Paulo (USP), où il eut pour mentor le compositeur Willy Corrêa de Oliveira. Dans cette même institution, il a obtenu son Doctorat en 2012, qui comprenait des recherches au sein de la Collection Henri Pousseur de la Fondation Paul Sacher à Bâle. Il a participé au 40^e Ferienkurse für Neue Musik à Darmstadt et a fait des conférences dans

des universités nord-américaines en Californie et en Louisiane. De Bonis participe fréquemment aux principaux festivals de musique contemporaine au Brésil et ses œuvres ont également été jouées au Chili, au Mexique, au Panama, en Allemagne, en Italie, en Colombie, aux États-Unis et aux Journées mondiales de la musique ISCM 2017, au Canada. Sa « pantomime chantée », *Les Circumambulateurs* pour trois ténors et orchestre a été commandée et créée lors de la saison d'opéra 2021 au Palácio das Artes (Belo Horizonte, Brésil), et son drame lyrique *Printemps* (pour solistes, chœur de femmes et cloches) a été commandé par le Théâtre municipal de São Paulo. Il a collaboré avec des ensembles tels que Land's End Ensemble (Canada), Icarus Ensemble (Italie) et les groupes brésiliens Abstrai Ensemble, Camerata Aberta, Percorso Ensemble et Materiales Ensemble.