



HAL
open science

Musique, guerre et pulsion de mort dionysiaque

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Musique, guerre et pulsion de mort dionysiaque. 2019. hal-02307767v1

HAL Id: hal-02307767

<https://hal.science/hal-02307767v1>

Preprint submitted on 7 Oct 2019 (v1), last revised 21 Oct 2019 (v2)

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.

Musique, guerre et pulsion de mort dionysiaque

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : Si la musique, parfois effroyable, n'est pourtant jamais réellement effrayante, mais seulement exaltante de diverses façons, que pourrait être une musique de guerre ? Encore une exaltation sans doute. Dès lors, les diverses thrènes et autres déploraisons associées aux massacres ne pourraient, de façon souterraine, qu'engendrer d'ambiguës délectations, davantage encore que des catharsis. Un goût dionysiaque pour l'hécatombe, en l'homme, ce que confirme Freud, serait-il ainsi révélé par un art aux fondements archaïques, amoraux, partiellement bacchiques ? Le texte compare les positions différentes, voire opposées, d'un Janequin (« joyeux » ancien combattant), à celles des compositeurs du XXe siècle.

Ce texte entend faire quelques remarques et s'y borner. Une remarque préliminaire est de noter que les deux sujets, ici comparés, musique et guerre, sont *a priori* perpendiculaires. Le fait que la musique ait pour paradigme une métaphysique qui gravite bien loin de l'univers guerrier se comprend dans son idéalisme foncier. Comme le résume Schopenhauer, la musique existerait encore, à la limite, « s'il n'y avait pas de monde du tout¹ », et donc encore aisément, on peut le supposer, s'il n'y avait pas de guerre. Quand la musique prend malgré tout la guerre comme « sujet », il ne peut donc en résulter qu'une

¹ « La musique, puisqu'elle passe au-dessus des idées, est aussi assez indépendante du monde des phénomènes, l'ignore résolument, et, dans une certaine mesure, pourrait exister encore s'il n'y avait pas de monde du tout, ce qui ne peut être dit des autres arts. » *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*The world as will and as representation*, trad. E. F. J. Payne, New York, Dover Publications, 1969), tome 1, p. 257.

rencontre curieuse, susceptible d'engendrer des résultats divers et, peut-être, ambigus, parfois scabreux. Le résultat est amoral même si non immoral *a priori*. C'est dû à l'amoralité de la musique, en raison de son caractère d'indépendance du monde (selon Schopenhauer, donc).

Kierkegaard pense que le personnage mozartien de Don Giovanni est une allégorie de la musique. La musique aurait trouvé dans l'opéra éponyme son chef-d'œuvre absolu en tant que carte d'identité. Le philosophe en déduit même de façon hardie, ainsi dès 1843, que « la musique trouve son objet absolu dans la génialité érotico-sensuelle. Il va sans dire que cela ne signifie nullement qu'elle ne puisse exprimer aussi autre chose mais pourtant, c'est là son véritable objet² ». Sans adhérer à ces considérations sensorielles peut-être trop précises, bien que visionnaires (présentant toute la métapsychologie freudienne et son ontologie sexuelle) gardons de ceci que ce « Don-Giovanni-fait-musique » serait au moins un principe tellurique, quelque Dionysos, une pulsion de vie (et de mort) qui résumerait ainsi l'art orphique. Nietzsche aurait ajouté que la musique peut aussi procéder d'Apollon, mais certainement pas du « démon Socrate³ ». Car ce dernier moralise et donc est l'ennemi de la musique, laquelle se tiendrait *Par delà le bien et le mal*⁴. La musique ne serait donc ni bonne, ni mauvaise : charmante (orphique) et amonale, comme le personnage de Don Giovanni. Le succès de *Carmen* (1875) s'expliquerait alors également ainsi. Carmen serait une autre allégorie de la musique, Don Giovanni féminin, personnage charmant, innocent, parfois cruel (qui découpe le visage d'une autre cigarière avec un bris de

² *Ou bien... ou bien*, Paris, Gallimard, 1943, p. 54.

³ *La naissance de la tragédie*, Paris, Denoël, 1964, p. 103.

⁴ *Jenseits von Gut und Böse* (1886), autre ouvrage du philosophe allemand dont la musique n'a pu manquer d'être une inspiratrice majeure.

verre) : amoral. L'opéra est un chef-d'œuvre en tant qu'autre *révélation* allégorique de la nature amoralité – « oiseau rebelle » – de l'amour comme de la musique. Le succès est au rendez-vous : Nietzsche, notamment, voit l'œuvre plus de vingt fois.

L'ambiguïté résultera de la superposition de cette amoralité foncière avec le caractère moral que le compositeur pourra y ajouter, de façon implicite, ou explicite par une dédicace ou des paroles. Cette morale sur-imprimée sera presque toujours, on le verra, dans le fait que la musique est censée pleurer *sans équivoque* les victimes de guerre, ou regretter voire condamner le principe belliqueux *per se*. Il y aura peut-être là, dans cette démarche artificielle (non organique à la musique, plutôt littéraire), une manipulation de la part des musiciens, pour « s'engager », officieusement, ou inconsciemment, pour entrer dans l'histoire, voire faire carrière.

Un précédent curieux : *La bataille de Janequin*

Clément Janequin aurait participé, lui-même, comme simple soldat, à la bataille de Marignan, à laquelle est corrélée cette date célébrissime, archétype de toute date de bataille et l'une des dates les plus connues de l'histoire de France en général : 1515. Or, de ses souvenirs, le musicien a composé une chanson polyphonique, titrée *La guerre*, ou *La bataille*, ou *La bataille de Marignan*. Cette chanson, après sa parution en 1555, remporta un franc succès. Voilà le premier exemple historique de la corrélation, trouble, entre succès musical et sujet guerrier. Or, le résultat sonore, aujourd'hui, paraîtra, à nos oreilles modernes, typique de cette « chanson française » de la Renaissance. Il est rapide, en mode majeur, finalement gai. Janequin ne semble avoir gardé, de cette bataille, aucun traumatisme. Il paraît, au contraire, se rappeler,

avec fierté, voire plaisir, « la victoire du noble roi Françoys⁵ ». Les onomatopées, sensationnelles, populaires, les premières de l'histoire de la musique vocale, au début de la seconde partie, éclatent ici comme autant de trompettes glorieuses, imitées aux voix : « fa-ri-ra-ri-ra-ri⁶ ». Phénomène plus original encore, de rapides, de virtuoses imitations campent un mélange de percussions et de trompettes : « fre-le-le-lan-fan⁷ ». Les consonnes « fr » du « fre » initial évoquent un roulement de tambour. Le reste rappelle encore les trompettes.

Les hommes du XVI^{ème} siècle avaient-ils peur de la mort ? Selon la chanson, les trompettes en question, celles de la guerre, sont susceptibles de les « réjouir » : « Sounez, trompetes et clarons... pour rejouyr les compaignons⁸ ». La guerre semble alors un lieu de camaraderie, de jeux enfantins, où le fracas des armes est ainsi imité : « pa-ti-pa-toc⁹ ». Certes il faudra rappeler aussi aux soldats : « Courage¹⁰ ! ». Mais globalement, l'impression donnée, ici, de la guerre, est celle d'une fête, pas même seulement à cause de la victoire finale.

Est-ce la Renaissance qui transforme tout événement, éventuellement, en rite printanier ? Sont-ce les hommes, plus généralement, de ces temps reculés, qui craignaient moins de mourir qu'aujourd'hui ? Est-ce la distance (40 ans) entre la parution de la chanson (1555) et la bataille de Marignan (1515) qui, dans la mémoire du musicien, transforme un épisode, peut-être en partie traumatisant, en souvenir idéalisé ? Est-ce une pose de l'art ancien, voire de toute expression ancienne, qui consiste à ne pas se plaindre ? Est-ce une posture patriotique, et/ou

⁵ Voir mesure 18 et suivantes.

⁶ Mesures 204 et suivantes.

⁷ Mesures 183 et suivantes.

⁸ Mesures 155 et suivantes.

⁹ Mesures 289 et suivantes.

¹⁰ Mesures 420 et suivantes.

royaliste, une chanson à la gloire, en effet, de François 1^{er} ? Las, il semble que le pacifisme, alors, ne soit pas encore né, pas officiellement du moins.

La musique, ici, célèbre peut-être surtout son propre pouvoir. Elle évoque la musique de guerre, durant la bataille. Elle célèbre la victoire et, plus finement, la victoire peut-être permise par la musique, par « trompettes et clarons », voire *la victoire de la musique*. Le bienfait moral de cette victoire n'est pas discuté ici. La musique a simplement contribué à « réjouir les compagnons » et, ainsi, à les rendre plus performants, plus meurtriers. Son pouvoir orphique, fanatisant, est donc ici détourné à des fins meurtrières *et* (ici) morales.

C'est, regrette (ou non) Deleuze, le « fascisme potentiel de la musique ». Cette dernière, en effet, pourrait « non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées¹¹ ». La musique pousse les hommes, ensemble, en « masses organisées », vers quoi ? La question est là. Pour nous, remarquons qu'elle peut les pousser vers la victoire dans certains cas, vers la guerre plus généralement, incluant les défaites, et vers la mort de façon certaine. C'est son rôle, d'autant plus évident quand elle se transforme en fanfare.

Surtout, il est douteux d'imaginer que les musiques ayant trait à la guerre s'avèrent aussi désagréables à l'écoute que l'événement évoqué, ni même désagréables un tant soit peu, d'une façon quelconque. Il doit

¹¹ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430. Le philosophe écrit encore : « Les pouvoirs éprouvent un vif besoin de contrôler la distribution des trous noirs et des lignes de déterritorialisation dans ce phylum de sons, pour conjurer ou s'approprier les effets du machinisme musical ».

probablement s'agir, au contraire, d'une délectation artistique au même titre qu'une autre. Une catharsis ? On peut en douter également. Il est possible qu'une musique de guerre – pas seulement à la manière de Janequin – soit une tentative souterraine de transformer un massacre *a posteriori* en bacchanale. En d'autres termes, de transformer le meurtre en jouissance rituelle. La jouissance serait alors rendue sensible par la musique. L'absence de rite bacchique proprement dit, dans notre monde christianisé, serait remplacé par le rite plus polissé de la production musicale. C'est la pulsion de mort dont il faut bien qu'elle trouve une socialisation canalisatrice. Pourquoi la musique, *a priori* amoral, ne pourrait-elle s'en charger ?

Si cette hypothèse est vraie, les conséquences seraient curieuses. Le message associé aux musiques de guerre semble généralement moral, voire compassé (patriotique, compassionnel, endeuillé, pacifiste, etc.). La musique, en tant que jouissance amoral, parfois donc immoral, pourrait alors dire le contraire exactement du message littéraire qu'elle porterait : jouir de la mort en même temps que les paroles la déplorent. Dans les exemples qui suivent, y compris le – en principe – pacifiste *War requiem* de Britten, il faut donc supposer que la musique exalte secrètement les pulsions de mort des auditeurs. Ceci ne doit pas étonner les connaisseurs d'un art aussi vieux que l'humanité, dont les racines touchent donc à celles, couramment ensanglantées, de l'humain archaïque, chasseur, sacrificiel. Freud nous en donne une piste, quand il indique que l'homme est pris par les tabous sociétaux *a contrario* de sa nature, nature dont la musique sera demeurée plus proche dans son indicible – éventuellement « meurtrier » – contenu de vérité : « C'est précisément l'accent mis sur le commandement : Tu ne

tueras point, qui nous donne la certitude que nous descendons d'une lignée infiniment longue de meurtriers qui avaient dans le sang le plaisir au meurtre, comme peut-être nous-mêmes encore¹² ».

Musique, compromission et Seconde Guerre Mondiale

Le malaise semble devenu insondable, cette fois, dans le cas du siècle dernier. On comprend que dans le cas des horreurs – car horreurs *industrielles* indignes – des guerres mondiales, Dionysos lui-même soit distancié. Le rôle de la musique y semble alors d'autant plus ambigu, voire étrange. Peut-elle *pleurer*, ainsi sans les comprendre – elle antique – des ignominies qui dépassent de loin le cadre de ses racines mythologiques ? Ou au contraire, peut-elle *jouir* secrètement de telles abominations scientifiques, de ces guerres en quelque sorte « transgéniques » ? Si oui, ce ne peut être que dans l'espoir – et le message musical clandestin, l'*annonce* – d'une apocalypse réelle et définitive, précisément pour en finir avec de telles anomalies indignes, culminant dans la Shoah. Ceci expliquerait le succès planétaire¹³ du *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen, composé durant l'hiver 1940-41 dans un camp de prisonniers¹⁴. La musique s'y fût prononcée littéralement « *pour la fin du temps* ».

¹² « Actuelles sur la guerre et la mort », *Œuvres Complètes de Freud*, tome 3, Paris, PUF, 2005, p. 150-1.

¹³ Jerzy Stankiewicz appelle ce quatuor tout simplement « chef-d'œuvre de la musique de chambre du XXe siècle ». Voir « Ile wykonań *Kwartet na koniec Czasu* Oliviera Messiaena odbyło się w Stalagu VIII A w Gorlitz? Nowe fakty i hipotezy 70 lat później » (« Combien de représentations du *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen furent-elles données au Stalag VIII A à Gorlitz ? Nouveaux faits et hypothèses 70 ans après »), *Res facta nova: Teksty o muzyce współczesnej*, vol. 12, n° 21, 2011.

¹⁴ Voir Rebecca Rishin, *Et Messiaen composa. 1941. Stalag Görllitz. Genèse du Quatuor pour la fin du temps*, Paris, Ramsay, 2006 (trad. par Émilie Akoka et Guillaume Marlière de *Messiaen quartet*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2003).

Messiaen, catholique fervent, attendit d'ailleurs un Armageddon eschatologique durant toute son existence, donc jusqu'en 1992. L'Apocalypse de Jean est encore le sujet de son œuvre testamentaire : *Éclairs sur l'Au-delà* (1988-91).

Les guerres industrielles du XX^{ème} siècle, surtout depuis la Grande Guerre, ont engendré des pacifismes urgents dans les deux camps. *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline semble le miroir d'*À l'ouest rien de nouveau* (1929) d'Erich Maria Remarque. Se développent des antipatriotismes internationalistes, politiques (marxistes) ou artistiques (Dada). Il semble que ces antinationalismes aient été beaucoup plus marginaux avant la Grande Guerre. Ceux des anarchistes, des premiers socialistes et autres nihilistes, aussitôt critiqués par Dostoïevski dans *Les possédés* (1871-72) ?

Simone de Beauvoir, au début des *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), raconte son enfance, en 1914, quand même les écoliers décorent la classe de petits drapeaux et participent, fanatisés, à l'effort de guerre « anti-boche ». Debussy regrette amèrement de ne pouvoir combattre. Il compose *En blanc et noir* (1915)¹⁵, quatre siècles exactement après la bataille de Marignan. La partie centrale est certes sous-titrée « Lent. Sombre ». Si Debussy connaît et apprécie *La guerre* de Janequin, il n'en reconduira pas, pour autant, les joyeux flonflons, pour évoquer un front qu'il ne connaît d'ailleurs pas d'expérience. Mais il cite malgré tout *La marseillaise* : le sentiment patriotique, la gloire de la victoire, ou ne serait-ce que du « devoir » accompli, semblent d'autant plus

¹⁵ Voir Vis Jurjen, « Debussy and the war – Debussy, Luther and **Janequin**: Remarks on part II (“Lent. Sombre”) of *En blanc et en noir* », *Cahiers Debussy*, n°15, 1991, p. 31-50. Voir aussi Jonathan Mark Dunsby, « The poetry of Debussy's *En blanc et noir* », *Analytical strategies and musical interpretation: Essays on nineteenth- and twentieth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 149-168.

grandioses quand ils engendrent les seules lueurs possibles, dans un tel univers « sombre ».

La Seconde Guerre Mondiale, en France, fut surtout une guerre civile. Le malaise croît encore. Que dire du génocide, qui employa parfois, pour ses fins, le pouvoir musical stigmatisé ci-dessus par Deleuze ? Pascal Quignard, dans la *Haine de la musique*, va plus loin que le philosophe : « La musique est un hameçon qui saisit les âmes et les mène à la mort. Ce fut la douleur des déportés dont le corps se soulevait en dépit d'eux¹⁶ ». Entendez : se soulevait *porté par la musique* et vers la chambre à gaz.

C'est là où l'on quitte finalement notre sujet. Disons qu'on ouvre une parenthèse en forme de contraposée. Il s'agit ici de musique non plus jouisseuse du meurtre dionysiaque mais directement meurtrière. C'est une subtile inversion qui témoigne d'ailleurs de l'inversion opérée par notre moderne efficacité, par l'industrie, par notre monde non plus dionysiaque mais inhumain jusque dans la mort. Ullmann, musicien juif assassiné à Auschwitz, composa un opéra clandestinement, avant son trépas. Dans ce *Kaiser von Atlantis* (1943), le personnage allégorique de la mort refuse justement de continuer à jouer son rôle dans un monde « qui ne la respecte plus ». Ullmann, bientôt tué, nous enseigne que le drame n'est pas tant la mort. C'est l'indignité, qui règne désormais, au profit du culte idolâtre de l'efficacité, absolument décadent. En sommes-nous guéris aujourd'hui ?

La musique dont il est question dans cette parenthèse, cette « musique tueuse », est d'ailleurs mauvaise (voir ci-dessous) autant que dé-ritualisée. Elle ne gère plus la

¹⁶ *Op. cit.*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 218.

pulsion de mort mais la mort elle-même. On pourra l'appeler non-musique, en tant qu'inversion.

Amaury du Closel, dans *Les voix étouffées du Ille Reich. Entartete Musik*, nous prévient : « Dans son livre de souvenirs sur son internement à Auschwitz, Szymon Laks s'exprime avec force contre toute vision idéalisée de la fonction de la musique dans les camps¹⁷ ». Guido Fackler, de même, plaide pour une réception « critique » des musiques concentrationnaires¹⁸. Et voici l'avis de Laks, compositeur : « Indépendamment de ce que j'ai vu et entendu moi-même, j'ai recueilli des informations auprès de mes amis et relations vivant éparpillés dans le monde entier, qui furent détenus dans divers camps de concentration. Ils sont presque tous de l'avis que ne furent exclusivement produites dans les camps que des chansons vulgaires, à caractère local ou simplement ordinaires, qui avaient peu avoir avec une quelconque force d'âme humaine [...]. Il est désagréable de détruire les légendes. Mais il est encore plus désagréable de lire que la musique était un médicament pour l'âme malade du détenu "précisément dans les conditions concentrationnaires". Car ce n'est pas vrai ! ».

Or, « vulgaires » ou non, ces non-musiques s'emploient parfois à pousser, elles tout aussi bien, en « masses organisées » (pour reprendre les termes de Deleuze) les déportés vers leur mort. On aurait donc fait jouer de la non-musique de chambre devant les portes des chambres d'extermination. Les condamnés ainsi se seraient « moins méfiés ». C'est là la pire compromission jamais relevée à l'encontre de la musique, comme une grave industrialisation du mythe des sirènes. « La musique est le

¹⁷ *Op. cit.*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 364.

¹⁸ « "Musik der Schoa" : Plädoyer für eine kritische Rezeption », *Jüdische Musik ? Fremdbilder – Eigenbilder*, (Reihe jüdische Moderne, n°1), Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 2004, p. 219-239.

seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort¹⁹. »

Le seul art capable d'être inversé peut-être ? Par son innocence – son amoralité – même²⁰ ?

D'autres musicologues montrent un développement de cette compromission esthétique. La musique (ou plutôt la non-musique), non plus seulement complice, peut devenir, selon Suzanne G. Cusick, « instrument de torture », voire « arme²¹ ». Et c'est le camp américain qui, cette fois, devient pionnier en la matière, d'après Cusick, mais aussi David Peisner²².

Refermons cette parenthèse. Revenons à la musique proprement dite. Certains cas ont démontré la persistance tardive d'une musique patriotique. La Septième Symphonie de Chostakovitch (1941), dite *Leningrad*, honore l'effort de guerre, le courage des Pétersbourgeois, face à la faim, au froid, durant le siège de leur ville, par les Allemands, durant 900 jours. Le premier mouvement voit le renforcement progressif, *crescendo*, douze fois de suite, d'une même marche de 18 mesures galvanisée par la caisse claire : elle représente l'arrivée inexorable de l'armée allemande. Or, cette galvanisation de l'oreille, par

¹⁹ Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 215.

²⁰ De même, l'innocence, l'enfance, devient redoutable dans le cas des enfants soldats. Et voilà encore une inversion, jadis impensable, aux temps de toutes les inversions sans doute.

²¹ Voir « Music as torture/Music as weapon », *Musicology Australia*, vol. 34, n°1, juillet 2012, p. 101-110.

²² « War is loud: Investigating the U.S. military's use of music as an instrument of torture », *Spin greatest hits: 25 years of heretics, heroes, and the new rock 'n' roll*, Wiley-Blackwell, 2010, p. 79-94.

les percussions, pour un résultat proche de *Boléro* de Ravel (1928), engendre un sentiment irréprouvable, automatique : une admiration de la terrible force de frappe allemande, mais soi-disant pour condamner celle-ci, implicitement, puisque le compositeur appartient au camp adverse – et cette pirouette suffit au discours approximatif, politique, de la propagande extraordinaire qui s'ensuit : la partition est créée en Russie, puis, transcrite sur microfilms, elle voyage vers l'ouest, en camion vers Téhéran, en voiture vers Le Caire, puis en bateau jusqu'à Londres. La première américaine, le 19 juin 1942, à New York, fait l'ambition de nombreux chefs d'orchestres, dont Rodzinski, Stokowski et Toscanini. Le lendemain de cette première, le « pompier volontaire » Chostakovitch fait la une du *Time* avec un casque de sapeur sur la tête. Dans l'ensemble, la symphonie célèbre, pousse, encourage un monde uni, d'est en ouest, contre le nazisme. Pourtant, de façon souterraine et non moins certaine, évidente, elle exalte l'auditeur quant à la grandeur de l'Allemagne et de son armée.

Chostakovitch était-il l'objet d'un syndrome de Stockholm, le prédisposant favorablement envers l'armée allemande qui l'encerclait, le prenait en otage ? Ou attendait-il cette dernière comme sauveuse d'un socialisme, personnifié par Staline, qui ne lui avait pas toujours été favorable jusqu'à présent²³ ? Ou la musique, plus simplement, est-elle libre de ces considérations,

²³ Dans l'éditorial de la *Pravda* du 26 janvier 1936 paraît, probablement sous la plume de Staline, mais de façon anonyme, le devenu célèbre *Sumbur vmesto muzyki*, « Le chaos remplace la musique ». Cette « critique musicale exécutive » d'un opéra de Chostakovitch ouvrira ce que Leonid Maksimenkov appelle la « persécution » du musicien (voir *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936-38 godov*, Moscou, Juridičeskaja Kniga, 1997), ou au moins sa sévère mise à l'épreuve qui durera, d'après Alex Ross, jusqu'à la première de sa Cinquième Symphonie l'année suivante (« Ruined choirs: How did Shostakovitch's music survive Stalin's Russia? », *The New Yorker*, vol. 76, n°4, 20 mars 2000, p. 124).

toutes anecdotes en regard d'une simple amoralité foncière ?

Une musique « profiteuse de guerre » ?

Chostakovitch écrit là l'une de ses œuvres les plus célèbres, à l'est comme à l'ouest. « Regrettera-t-il », plus tard, le siège de Leningrad, qui lui a « offert » ce chef-d'œuvre ? Un autre exemple de ce type, plus net, engendre, sinon un malaise, quelques questions d'ordre éthique. Nous parlons d'éthique ? Quand on oppose le sujet musique à toute morale consubstantielle ? Précisément, l'imposition implicite d'une morale, par tel ou tel compositeur de musique de guerre, engendre un problème moral. La morale semble aisément se retourner contre son « créateur ».

Penderecki compose une pièce nommée *8'37* en 1960. Il s'agit d'un exemple de sonorisme violent, aigu, strident. Après la création il rebaptise l'œuvre *Thrènes à la mémoire des victimes d'Hiroshima*. C'est sous ce titre que l'UNESCO lui décerne un prix spécial. La carrière du Polonais semble clairement lancée par ce premier succès, qui restera, d'ailleurs, son plus grand, à l'échelle de sa carrière entière. Le musicologue Antoine Goléa utilise même cet emblème igné pour montrer, en général, la vitalité de la musique contemporaine atonale, dans un débat idéologique et esthétique qui l'oppose aux adversaires du modernisme. Il brandit ce flambeau. Il raconte quand l'œuvre est donnée salle Pleyel, par l'Orchestre de la Radiodiffusion de Varsovie : « ces auditeurs l'ont tellement bien supporté qu'ils l'ont bissé ; c'était le véritable grand public²⁴ ».

²⁴ *Pour une sociologie de la musique contemporaine*, Semaines Musicales Internationales de Paris, 1962, p. 15.

Pour une fois, on ne peut facilement parler, pour cette œuvre, de délectation engendrée par (ou autour de) la guerre. Le son est d'une stridence qui le rend éventuellement pénible. Il s'agit encore, cependant, selon nous, d'un vieux malentendu, au moins partiel. Le public a élu, relativement, de Schönberg, surtout son *Pierrot lunaire* (1912), et de Berg *Wozzeck* (1924) en premier lieu. Or, de ces deux œuvres expressionnistes, la folie, le meurtre semblent précisément exprimés par le langage atonal, devenant langage théâtral, compréhensible, mais précisément en tant que démente du langage et langage de la démente. Et ceci se poursuit peut-être avec les *Thrènes*. L'atonalisme devient... l'effet horrifique de la bombe atomique. Le public le comprend bien ainsi. Une évidente connotation émotionnelle, morale, mondialiste, de surcroît, y est indexée, ce que souligne Mary E. Rörich²⁵. Le compositeur entre dans l'histoire de la musique. Or, quel moyen plus sûr, donc, pour y pénétrer, que d'en appeler plus généralement à l'Histoire, donc à l'histoire des célèbres guerres, des célèbres batailles, de la bombe atomique ? Certes, Penderecki sera imaginé – qu'il le soit ou non n'entre pas en compte ici – déplorant, pleurant, condamnant, manifestant. C'est l'alibi – au départ sincère ou non – de la musique pleureuse des morts, bien étudié par l'ouvrage collectif *Weine, weine, du armes Volk*²⁶ (« pleure, pleure, toi pauvre peuple »). Or, pleurer les guerres sert-il vraiment à éviter que celles-ci ne prolifèrent derechef ? Ou, au contraire, ce rite absout-il les pratiques belliqueuses en les rendant, *a posteriori*,

²⁵ Voir « Penderecki's Threnody for the victims of Hiroshima: A case study in the dangers of expressive aesthetics and the limits of formal analysis », *SAMUS: South African journal of musicology/Suid-Afrikaanse tydskrif vir musiekwetenskap*, vol. 6, n^{os} 1-2, 1986, p. 65-76.

²⁶ *Op. cit. Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne*, sous la direction de Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Peter Csobádi, Gernot Gruber et Franz Viktor Spechtler, *Wort und Musik: Salzburger Akademische Beiträge*, n^o28, Anif-Salzburg, Müller-Speiser, 1995.

plus supportables par quelque rituel fluidifiant, quelque carnaval ?

Le *War requiem* (1962) de Britten a-t-il diminué ou augmenté le nombre de guerres qui lui ont succédé ? Il est devenu, en tout cas, l'une des œuvres les plus célèbres de l'Anglais.

Un autre cas de musique polonaise pose question. On en terminera avec cet exemple plus saillant encore. En 1992, le London Sinfonietta, pour l'éditeur discographique Nonesuch Records, réenregistra la Troisième Symphonie de Górecki (1976). En février 1993, après avoir joui deux fois de la meilleure progression dans le classement, ce CD se plaça à la sixième place des British Pop Album Charts, devant Madonna et le groupe R.E.M. Quant à la Billboard Classical Charts, elle citera l'œuvre durant 134 semaines consécutives, soit plus de deux ans et demi. Selon Allan Kozinn, qui rédigea la nécrologie du compositeur dans le *New York Times* du 12 novembre 2010, le CD fut vendu, « pendant un certain temps », à hauteur de dix mille exemplaires par jour aux États-Unis. La vente aurait finalement dépassé le million d'exemplaires. On peut parler, dans ce cas, d'un embrasement, modélisable par la courbe de Gauss, d'un phénomène unique dans l'histoire de la musique écrite.

Or, une explication partielle et extra musicale de cet engouement (entendons bien : en 1993 et non pas, en 1977, lors de la création de l'œuvre à Royan, plutôt mal reçue)²⁷ pourrait être dans l'évocation de la Shoah, dans la dédicace aux victimes d'Auschwitz. (Le second mouvement, vocal, reprend d'ailleurs la prière à la Vierge

²⁷ Luke Howard évoque une « réaction fortement négative ». Voir « Motherhood, *Billboard*, and the Holocaust: Perceptions and receptions of Górecki's symphony no. 3 », *The musical quarterly*, vol. 82, n° 1, printemps 1998, p. 131. Voir aussi Luke Howard, « "Laying the foundation" : The reception of Górecki's third symphony, 1977-1992 », *Polish music journal*, vol. 6, n°2, hiver 2003 (*Henryk Mikołaj Górecki*).

inscrite par Helena Wanda Blażusiakówna, une prisonnière, sur le mur de sa cellule au siège central de la Gestapo à Zakopane, dans le Sud de la Pologne.) En effet, durant la même année 1993, un film de Steven Spielberg, *La liste de Schindler*, également un grand succès public (qui rapportera 321 millions de dollars), montrait que ce qu'on appelle le devoir de mémoire²⁸, bien après *Nacht und Nebel* (1955) ou le feuilleton de Chomsky en quatre épisodes, *Holocauste* (1978), pouvait trouver une pertinence (historique, éthique et/ou économique) de réactualisation, pour les nouvelles générations, à cette époque précise : au début des années 1990.

Or, dans le cas de Górecki, ce message éthique s'enrobait d'une esthétique particulière. La terre natale du compositeur était celle d'Auschwitz, pour ce qui concernait la légitimité du message éthique, mais aussi – pour l'esthétique – celle de Chopin. Le troisième mouvement en commence par la répétition de deux accords (la si fa, la do fa) qui sont aussi les deux premiers de la Mazurka en la mineur op. 17 (1833-4). Górecki fait tourner en boucle, concentre, rationalise, « customise » écrivions-nous ailleurs à propos de certains postmodernismes²⁹, des éléments de langage du romantisme qui depuis longtemps ont fait leurs preuves, comme John Adams le fera cinq ans plus tard d'une ligne de *Parsifal* (1877-82) de Wagner dans « Amfortas wound » (second mouvement de *Harmonielehre*, 1981).

²⁸ Il ne s'agit pas de remettre en cause celui-ci mais sa probable consumérisation. Dans le cas de ce film, on peut interroger Steven Spielberg, comme Louis Skorecki. Spielberg filme-t-il les juifs « comme les nageuses attaquées par le requin des *Dents de la mer* » ? (Voir « La liste de Schindler. TF1. 20h55 », *Libération*, 5 juin 1999.) Le devoir de mémoire se transforme ainsi en loisir, éventuellement – incidemment – bien alimenté par le sujet de la Shoah, voire par la Shoah elle-même.

²⁹ Voir « Postmodernismes », *Théories de la composition musicale au XX^{ème} siècle*, vol. 2, sous la direction de Laurent Feneyrou et Nicolas Donin, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1407-1444.

Mais surtout, ce n'est pas le langage du romantisme qui ici est le plus ostensiblement recréé, voire magnifié, mais l'un de ses matériaux privilégiés : l'écho. Ce dernier est ici dans la pédale de résonance du piano et la diffusion des cordes. Ces deux dernières humidités de timbres s'affirment de façon ostensible, voire outrancière, dès le début des mouvements deux et trois (le premier mouvement en commence par les cordes seules).

Or, « romantiser » ainsi la Shoah semble encore justifié par notre musique hâtivement taxée de « pleureuse ». Le succès sera extraordinaire. Mais y a-t-il réellement prévention d'autres génocides industriels infâmes, ainsi, ou carnaval (voire jouissance face à quelque sublime kantien horrifique)³⁰, ou encore, peut-être, « pacification musicale et finalement *oubli subtil* » au sein même du devoir de mémoire ?

Au fond, ce que révèle l'ensemble de cette problématique épineuse, c'est-à-dire la musique de guerre, c'est donc ceci : l'humanité entière est responsable de ses guerres. Elle est aussi responsable du fait qu'elle se délecte probablement de ces dernières, en son fonds archaïque où règne la pulsion de mort, en principe en chaque individu, pour suivre Freud³¹. « Elle est responsable » signifie qu'elle devrait en être consciente.

³⁰ Kant associe un certain sublime à une horreur démesurée. Il suit en ceci Burke qui, lui, associe même exclusivement sublime et « horreur délicate », « delightful horror » qu'il décrit comme « l'effet le plus authentique et le symptôme le plus fiable du sublime » (« the most genuine effect and truest test of the sublime »). *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, New York, Penguin Classics, 1998, p. 24.

³¹ Revoir note 12. Nous serions ainsi tous responsables, sinon tous coupables, notamment, de la Shoah, en un sens, en tant qu'humains nés dans le terrible sillage de son génocide infâme car notamment *industrialisé*. Mieux vaut, selon nous, partir de cette idée certes large, voire curieuse, que de stigmatiser un quelconque autrui plus suspect que soi-même, toujours certes possible à dénicher. Car c'est sans doute le fait de stigmatiser le mal en l'autre qui engendre les guerres. Si chacun admettait qu'il est un meurtrier en puissance, aucune guerre, selon nous, ni aucun génocide, ne pourrait avoir lieu. La problématique particulière de cet article nous oblige, en quelque sorte, à cette mise au point finale, qui pourrait paraître personnelle.

Cette prise de conscience pourrait d'ailleurs aboutir à un début de *réelle* pacification, c'est-à-dire à un phénomène de prise de conscience de la pulsion de mort. Cette dernière, alors, engendrerait non plus des guerres violentes, justement par son violent déni, mais de l'humour³².

Une preuve paradoxale de la violence personnelle en serait donc cette vérité, sentie, jamais dite, de la musique associée aux conflits. Chaque vérité musicale est d'ailleurs indicible, car « pure sensation, sans concept³³ », pour suivre Kant. De même, notre conclusion est aussi indicible. En d'autres termes, il n'est pas possible de dire que l'humanité jouit des massacres (tant qu'ils restent « dionysiaques » et donc non industriels peut-être, sinon l'humanité en est donc réduite à ne plus jouir que de l'idée d'une apocalypse abolissant justement ce qu'elle est devenue, une monstruosité industrielle), de même qu'il n'est pas possible de dire le sens de la musique, de façon justement équivalente, ou corrélée. Si ces deux assertions étaient dicibles, les guerres, paradoxalement peut-être, n'existeraient plus guère, sans doute. La pulsion de mort serait du domaine du langage, non plus de la musique ou de l'inconscient pur, du refoulé, ce dernier éclatant violemment lors des conflits, pour le moment encore.

³² Humour noir, le cas échéant. Ce dernier serait peut-être d'ailleurs d'une utilité cruciale, à ce titre précis.

³³ Voir le § 53 de sa *Kritik der Urteilskraft* (*Critique de la faculté de juger*, 1790).