



HAL
open science

La Musique des catastrophes

Marie-Virginie Cambriels, Jean-Marc Bardot, Quentin Duprat, Marie Renaudin, Christian Béthune, Jean-Marc Ghitti

► **To cite this version:**

Marie-Virginie Cambriels, Jean-Marc Bardot, Quentin Duprat, Marie Renaudin, Christian Béthune, et al.. La Musique des catastrophes. 2021. hal-03477377

HAL Id: hal-03477377

<https://hal.science/hal-03477377v1>

Submitted on 17 Dec 2021

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.

La musique des catastrophes

textes recueillis par Quentin DUPRAT

Association des 
Musicologues 
d'Auvergne 



© Association des Musicologues d’Auvergne, 2021
31 rue Michelet, 63100 Clermont-Ferrand
www.musicologues-auvergne.org

Publication numérique
<URL de la publication>

En couverture : *Le Triomphe de la Mort* (1562) de Pieter BRUEGHEL l’Ancien
Museo Nacional del Prado — Domaine public

La musique des catastrophes

textes recueillis par Quentin DUPRAT

Les articles de cet ouvrage ont été soumis à un comité de lecture.

Introduction

La musique des catastrophes

La catastrophe est devenue un sujet majeur de notre société contemporaine et de nombreux livres sont parus récemment abordant ce thème. Du point de vue psychique, la catastrophe cristallise et fixe une angoisse collective qui ne cesse de monter. Elle est une manière d'aborder la question de la fin : la fin du monde ou la fin d'un monde, la fin de règne, la fin d'un régime, la fin d'un modèle de développement. Dans la sphère de l'intime, chacun est confronté régulièrement à la question de la maladie et de la mort dont l'annonce est souvent vécue comme une catastrophe, s'il s'agit d'un proche ou de soi-même. À la croisée de notre actualité écologique, économique, politique et parfois personnelle, la catastrophe est un filtre à travers lequel beaucoup pensent notre présent et notre futur.

Or la musique, sur cette question, a tellement à nous dire ! Il existe un répertoire extrêmement varié inspiré par l'angoisse. La littérature antique de l'apocalypse a souvent trouvé son expression musicale, par exemple à travers le *Dies irae*, la colère de Dieu, qui parcourt toute l'histoire de la musique, du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Les catastrophes du passé ont laissé des traces majeures dans la composition musicale. Les pestes ont produit les danses macabres, et le macabre est une catégorie esthétique et musicale importante jusqu'à rejoindre l'horreur de la Shoah et tous les échos qui en retentissent dans la musique européenne, savante et populaire, de la seconde moitié du vingtième siècle. Les guerres comme catastrophes ont également produit des œuvres majeures. Du point de vue d'une approche plus psychopathologique, l'imminence de la catastrophe est un vécu récurrent de la mélancolie, de la peur de la mort et du deuil inachevable dont de nombreux musiciens ont tiré des grandes œuvres. La musique est un enregistrement, dans la sensibilité humaine, des traumatismes collectifs et personnels.

En musicologie, la catastrophe n'est pas seulement un thème. Elle est forcément liée au processus de création lui-même, à ce moment où l'œuvre est confrontée au risque de son échec, où elle risque de s'engloutir et de disparaître. Que fait le compositeur dans ces phases de difficulté et de doute ? Est-ce qu'il abandonne, et peut-on faire une histoire des œuvres abandonnées ? Est-ce qu'à l'inverse il intègre dans l'œuvre elle-même le moment de sa décomposition formelle ? Les analyses de Maurice BLANCHOT sur le désœuvrement peuvent certainement être transposées, complétées et actualisées par la musicologie contemporaine. Quelle beauté particulière, quel style peuvent résulter d'une traversée des catastrophes ? Les réponses issues de l'étude des œuvres et des processus de création peuvent orienter, dans tous les domaines, l'attitude de l'homme contemporain face aux catastrophes qu'il redoute, et la véritable esthétique, en tant qu'elle est expérimentation de la vie profonde, est le plus sûr fondement d'une éthique par temps de catastrophe.

Jean-Marc GHITTI

La *Cantiga de Santa Maria 341, Com' a gran pesar* Une *Cantiga* catastrophique, ou le *Dies irae* mis en abyme

Marie-Virginie CAMBRIELS

En grec ancien, *cata* signifie « vers le bas », tandis que *strophé* désigne l'action de tourner, le tournant, le retournement. La catastrophe est donc à proprement parler un retournement vers le bas, une chute. Dans une perspective eschatologique chrétienne et biblique, la première catastrophe est la chute hors du Jardin d'Éden, la dernière, celle de la fin du Monde, dont le corollaire est le Jugement Dernier. Ce Jour-Là, *Dies Illa*, est, en tous cas depuis le XII^e siècle et l'apparition de cette séquence franciscaine, encore bien connue aujourd'hui, représenté musicalement comme un Jour de Colère, *Dies Irae*. Parmi les quelques quatre cents *Cantigas de Santa Maria*, œuvre composée dans la seconde moitié du XIII^e siècle, sous la direction du roi de Castille Alphonse LE SAGE, et parfois par lui-même, une *Cantiga (341, Com a gran pesar a Virgen)*, prenant place au Puy, ou sans doute plus précisément à Saint-Michel d'Aiguilhe¹, mêle le récit d'une chute ordalique *a priori* catastrophique aux perspectives des fins dernières.

Si à première vue, pour un lecteur contemporain, il pourrait s'agir d'un étrange règlement de comptes entre époux, il s'agit en fait de cette forme médiévale de procès qu'est l'ordalie, où l'on en appelle au jugement de Dieu. Différents éléments qui pourraient paraître des détails le montrent : la participation à la messe et le serment prêté par la femme, son vêtement de « condamnée », en « simple chemise apprêtée », la présence de témoins (la foule), sont des éléments constitutifs et nécessaires de ce type de procès². Dès la première strophe de cette *Cantiga*, le Jugement Dernier est mis en perspective de ce jugement humain qui convoque le jugement divin :

*Desto direi un miragre que en terra de Gasconna
fez a Virgen groriosa, que sobre nos mano ponna
por que ao gran ioizo non vaamos con vergona
ant' aquel que as maldades e os erros se desfazen.*

Ainsi, je dirai un miracle, que, sur la terre de Gascogne,
Fit la Vierge si Glorieuse, qui nous tend sa main toute bonne,
Pour qu'au jour du Grand Jugement, puissions paraître sans vergogne
Devant Celui qui, péchés et erreurs, condamne ou pardonne.

Au refrain, l'intervention de la Vierge pour sauver les innocents est mise en exergue, de manière générique, « sur la terre comme au ciel ». Il peut s'agir d'un sauvetage ou du salut de l'âme, cela n'est pas précisé.

*Com' á gran pesar a Virgen dos que gran pecado fazen,
outrossi en salvar punna os que en torto non jazzen.*

¹ Voir strophe VIII de la *Cantiga*. Il pourrait aussi s'agir du Rocher Corneille, mais le Rocher Saint-Michel d'Aiguilhe est associé au moins depuis le XVI^e siècle à une légende analogue à celle de cette *Cantiga* qui en est sans doute la première version écrite connue. À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon mémoire de master 2, *Les Cantigas de Santa Maria do Poi ou le Livre des Merveilles de Notre-Dame du Puy ? Miracles, musique et tentatives de reconstruction historique*, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, 2019, p. 105-109.

² *Ibid.* p. 110-124.

Tant grand fardeau font à la Vierge ceux qui au péché s'abandonnent,
Tant sauve-t-Elle volontiers ceux qui aux grands torts ne s'adonnent.

Mais qu'en est-il de l'expression musicale³ de cette catastrophe probable ?

A

Co-m' há gran pe-sar a Vir-gen dos que gran pe-ca-do fa-zen,
ou-tro-ssí en sal-var pu-nna os que en tór-to non ja-zen.

B

Des-to di-rei un mi-ra-gre que en té-rra de Gas-co-nna

*B. Desto direi un miragre que en terra de Gasconna
B. fez a Virgen gloriosa, que sobre nos mano ponna
A. por que ao gran ioizo non vaamos con vergona
ant' aquel que as maldades e os erros se desfazen.*

B. Ainsi je dirai un miracle, que sur la terre de Gascogne
B. Fit la Vierge si Glorieuse, qui nous tend sa main toute bonne,
A. Pour qu'au jour du Grand Jugement, puissions paraître sans vergogne,
Devant Celui qui, péchés et erreurs, condamne ou pardonne.

A priori, rien de vraiment catastrophique dans ces mélodies presque dansantes, ni au refrain, ni au couplet.

Si l'on observe cette structure, il est remarquable que le matériel mélodique est extrêmement limité, « minimaliste », pourrait-on dire. Il s'agit là d'une sorte de virelai ou *zejel* *ABAA* que Manuel Pedro FERREIRA appelle rondu andalou, ici asymétrique, où la mélodie de la strophe et celle du refrain se citent l'une et l'autre : A'AA'A'. Ainsi, le couplet est construit sur une formule que l'on peut appeler *a*, avec un *a ouvert* et un *a clos*, ce *a clos* étant également la formule conclusive du refrain.

Couplet :

a ouvert

Des-to di-rei un mi-ra-gre

³ Cette transcription ainsi que les suivantes concernant les *Cantigas* sont celles de Andrew CASSON, www.cantigasdesantamaria.com, plus pratiques par leur disposition par phrases que le manuscrit. Qu'il soit vivement remercié pour ce très bel outil qu'il met à disposition des *cantigueiros* !

a clos

que en té-rra de Gas-co-nna

Fin du refrain :

a clos

os que en tór-to non ja-zen.

On peut également noter que la deuxième partie de la première phrase du refrain a également quelque chose à voir avec la formule *a* du fait de son incipit, elle est ouverte, aussi l'appellerons-nous *a' ouvert*.

a' ouvert

dos que gran pe-ca-do fa-zen,

J'appellerai *y* la formule initiale du refrain, laquelle est pour le coup bien distincte de *a*.

y

Refrain

Co-m' há gran pe-sar a Vir-gen

y

ou-tro-ssí en sal-var pu-nna

La structure est donc la suivante :

A

y + a' ouvert,
y + a clos

B (bis)

a ouvert, a clos (bis)

La deuxième partie de la strophe se chante sur la mélodie A, comme le refrain qui lui fait suite.

Tout tourne autour de la formule *a* et en particulier de *a clos*. Il faut imaginer cette structure déroulée au fil du chant et des refrains réitérés. Cette *Cantiga* à un tempo moyen avec tous les refrains (16 à 18 si l'on commence et conclut par un refrain) dure plus d'une demi-heure. La formule *a clos* se trouve alors réitérée une cinquantaine de fois. Aurait-elle quelque signification particulière ?

J'ai déjà évoqué le *Dies Irae* en introduction, dont nos mémoires ne gardent souvent que la partie initiale. Le *Dies Irae* est une séquence parfois appelée aussi « prose des morts ». Il est attribué au franciscain Thomas DE CELANO (1190-1260), ce qui est controversé⁴. Si les premières traces de ce texte remontent en fait au XI^e siècle, il a été mis en forme au cours du XIII^e siècle⁵. Son usage liturgique pour les obsèques est bien attesté dans tous les manuscrits qui le mentionnent au XIV^e siècle. C'est aussi le cas dans les sources franciscaines dès les premières apparitions de cette séquence, à partir de 1244⁶. Si les sources ne permettent pas de déterminer ce qu'il en était dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, mis à part dans les milieux franciscains, rappelons toutefois qu'Alphonse LE SAGE, dont le confesseur, Gil DE ZAMORA, est un frère mineur, est très proche de cet ordre⁷.

L'ensemble de cette longue pièce mérite d'être examinée.

Dies Irae

I

A B C

1. Di - es i - re di - es il - la sol - vet se - clum in fa - vil - la te - ste da - vid cum si - bil - la
 2. Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus quan - do iu - dex est ven - tu - rus cun - cta stri - cte dis - cus - su - rus
 7. Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus cum vix ius - tus sit se - cu - rus
 8. Rex tre - men - de ma - ies - ta - tis qui sal - van - dos sal - vas gra - tis sal - va me fons pi - e - ta - tis
 13. Pre - ces me - e non sunt dig - ne sed tu ho - ne fac be - nig - ne ne per - hen - ni cre - mer ig - ne
 14. In - ter o - ves lo - cum pres - ta et ab e - dis me se - ques - tra sta - tu - ens in par - te dex - tra

II

D A E

3. Tu - ba mi - rum spar - get so - num per se - pul - cra re - gi - o - nam co - gens om - nes an - te thro - num
 4. Mors stu - pe - bit et na - tu - ra cum re - sur - get cre - a - tu - ra iu - di - can - ti re - spon - su - ra
 9. Re - cor - da - re ih - su pi - e quod sum cau - se tu - e vi - e ne me per - das il - la di - e
 10. Quo - rens me se - dis - ti las - sus re - de - mis - ti cru - cem pas - sus tan - tus la - bor non sit cas - sus
 15. Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis flam - mis a - cri - bus ad - dic - tis vo - ca me cum be - ne - dic - tis
 16. O - ro sup - plex et ac - cli - vis cor con - tri - tum qua - si ci - nis cu - ras ge - re me - i fi - nis

III

F G H

5. Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur in quo to - tum con - ti - ne - tur quod in - ul - tum non si - ne - tur
 6. Tunc pan - de - tur et plec - te - tur quod ma - lo - rum nunc vi - de - tur vel in cor - de de - ti - ne - tur
 11. In - ge - mes - co tan - quam re - us cul - pa ru - bet vul - tus me - us su - pli - can - ti par - ce de - us
 12. Qui ma - ri - am ab - sol - vis - ti et la - tro - nem ex - au - dis - ti mi - chi quo - que spem de - dis - ti

⁴ Kees VELLEKOOP, « *Dies ire dies illa*, Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz », Bithoven, A. B. Creyghton, 1978, p. 95-96.

⁵ *Guide de la Musique du Moyen Âge*, op. cit., « *Dies Irae* », p. 175.

Sur les *Cantigas* en relation avec le *Dies Irae*, voir Manuel Pedro FERREIRA, « The influence of Chant on the *cantigas* de Santa Maria », *Cantigueiros*, vol. XI-XII (1999-2000), p. 29-40, traduction portugaise dans *Aspectos da Música medieval no Ocidente Peninsular*, vol. 1 : Música palaciana, Lisboa, Imprensa Nacional/Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 258-267. Sur les *contrafacta* dans les *Cantigas*, voir aussi : *id.*, « *Trouveres elements in the Cantigas de Santa Maria : preliminary results* », academia.edu, p. 1-2 [consulté le 20 avril 2019] et Rui ARAÚJO, « *Um caso de dupla intertextualidade : a Cantiga de Santa Maria 304.* », academia.edu, p. 1-2 [consulté le 20 avril 2019].

⁶ Kees VELLEKOOP, *op. cit.*, p. 131-137.

⁷ Voir note 2.

La phrase musicale E correspond à une note près au *a clos* de cette *Cantiga*. Que dit le texte associé à cette phrase E ?

E. Cogens omnes ante thronum

Tous seront rassemblés devant le trône.

Cette mélodie et le texte qu'elle induit constituent un arrière-plan parfait pour cette scène de jugement dans la perspective du Jugement Dernier, et redouble musicalement l'exergue littéraire de la première strophe.

Les autres paroles du *Dies Irae* chantées sur ce motif E seraient-elles aussi significatives ? Elles ne sont pas destinées à être chantées les unes à la suite des autres, dans le *Dies Irae* où elles sont entrecoupées par les formules musicales A, B, C, D, F, etc., et leurs textes respectifs.

<i>E. Cogens omnes ante thronum</i>	Tous seront rassemblés devant le trône.
<i>E. Judicánti responsúra</i>	Pour être jugés d'après leurs réponses.
<i>E. Ne me perdas illa die.</i>	Ne me perds pas en ce Jour-là.
<i>E. Tantus labor non sit cassus !</i>	Qu'un tel labeur ne soit pas vain
<i>E. Státuens in parte dextra,</i>	En me mettant à ta droite,
<i>E. Voca me cum benedictis</i>	Appelle-moi parmi les bénis.
<i>E. Gere curam mei finis</i>	Prends soin de ma fin.

Une prière apparaît ainsi, comme en filigrane du texte de cette *Cantiga 341*. La première interprétation que l'on pourrait proposer de cette supplique serait d'en faire celle que la femme accusée adresse à la Vierge. Mais ne serait-elle pas aussi une requête d'Alphonse LE SAGE lui-même à son « avocate » de prédilection, faisant allusion à son « labeur » poétique marial ? Ce pourrait être là une marque d'autorité royale.

Dies Irae et Ave Maris Stella

À première vue, le motif *y* n'est pas une section du *Dies Irae*. Cependant, la transposition de ce motif à la quinte inférieure (équivalente en solmisation), sans tenir compte des notes répétées, se retrouve à cheval entre les sections A et B du *Dies Irae*⁸. Les différences (note ou absence de note) sont entourées d'un cercle violet.

Dies Irae a 341

au lieu de :

⁸ Dorothy PESCE, *The Affinities and Medieval Transposition, Music : Scholarship and Performance*, Indiana University Press, 1987.

On pourrait douter de l'analogie suivant la place des demi-tons, souvent mobiles dans cette musique, mais le manuscrit est ici très clair en ce qui concerne la position des *si* bécarre et bémol, avec un *b cuadratus* noté dans le manuscrit, ce qui est très rare, et ne permet pas le doute en ce qui concerne leur position.



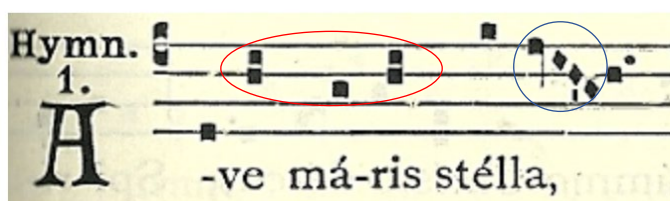
Ms Escorial E, *Codex de los Musicos*, f° 305r

Ce fragment y coupe toujours un mot quelle que soit la strophe considérée, et ne s'associe jamais à une unité de sens. Je le comprends donc comme un élément du « paysage sonore » ou du « décor » du *Dies Irae*. Par ailleurs, il présente aussi une parenté avec l'incipit de l'*Ave Maris Stella*.

CSM 341 Aa



Co-m'há gran pe-sar a Vir-gen



La quinte initiale de cette hymne, *ré-la*, que l'on peut juger caractéristique, n'est pas tout à fait absente non plus. Elle se laisse entendre au cours de l'interprétation de ce chant lorsqu'on enchaîne le refrain après la cadence en *ré* de la fin de la strophe et d'autant plus dans les acoustiques naturelles réverbérantes usuelles à cette époque. Elle peut même être éventuellement chantée ou jouée, si les interprètes choisissent de faire entendre un bourdon, ce qui est une pratique possible.⁹

⁹ Autour de cette question, voir Christian MEYER, « Polyphonies médiévales et traditions orales », *Cahiers d'ethnomusicologie*, [En ligne], 6, 1993, p. 99-117, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 05 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1421>.

Les troisième et quatrième strophes de l'*Ave Maris Stella* sont une demande d'intercession et peuvent être mis en lien avec le propos de cette *Cantiga* 341 comme avec celui du *Dies Irae* :

*3. Solve vincla reis
Profer lumen caecis
Mala nostra pelle
Bona cuncta posce*

*4. Monstra te esse matrem
Sumat per te preces
Qui pro nobis natus
Tulit esse tuus*

3. Enlève leurs liens aux coupables,
Donne la lumière aux aveugles,
Chasse nos maux,
Demande pour nous tous les biens.

4. Montre-toi notre mère,
Que, par toi, reçoive nos prières,
Celui qui, né pour nous,
Voulut être Ton Fils.

Ce fragment *y* constitue ainsi d'une sorte d'évocation, à la fois musicalement précise, et plus floue sur le plan littéraire, un procédé de centonisation plus que de « contrefaçon ». Ce nouvel emprunt au *Dies Irae* participe musicalement et dramatiquement au décor du Jugement Dernier en fond de scène, tandis que la parenté avec l'*Ave Maris Stella* renforce l'invocation mariale.

Enfin, différents éléments textuels de la *Cantiga* semblent aussi faire écho au texte du *Dies Irae*.

*5. Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur
Unde Mundus judicetur.*

5. Un livre écrit sera ouvert
Dans lequel tout sera contenu
Et d'après lequel le Monde sera jugé.

*16. e tan toste o miragre meteron ontr' os mayores
miragres eno gran livro, en que outros muitos iaçen.*

16. Et aussitôt, l'on consigna ce miracle, comme majeur,
Dans ce *grand livre*, où l'on recueille les merveilles de la Madone.

Le Livre des Miracles du Puy, peut-être même ceux des *Cantigas de Santa Maria* à travers lui, est mis dans la balance avec le livre du Jugement. Le bûcher justicier et salvateur proposé témérairement par la femme injustement soupçonnée :

e sequer en un gran fogo/ me meterei

dans un grand feu, même, m'irai/ jeter

s'oppose au feu de justice éternel de la treizième strophe du *Dies Irae* :

Ne perenni cremer igne

Que je ne brûle jamais dans le feu éternel

Le mari suppliant son pardon, est dans l'attitude évoquée par la dernière strophe de la séquence latine, s'inclinant et suppliant plein de contrition :

16. *Oro supplex et acclinis
Cor contritum quasi cinis...*

16. Je prie, suppliant et incliné,
Le cœur contrit comme en cendres

15. *O marido, pois viu esto, perden todos seus antollos
e foi mui corrend' ant' ela logo ficar os genollos
e disse-l' : « Ai, santa dona » muito chorando dos ollos :
« Perdona-me, ca perdona Deus aos que erro fazen. »*

15. Le mari, témoin de cela, en délaissa tout son caprice,
Fut se jeter à ses genoux, prosterné comme au sacrifice,
En lui disant : « O ! Sainte dame ! », versant de pleurs tout un calice :
« Pardonne-moi, car Dieu pardonne à ceux qui à l'erreur s'adonnent. »

Et, quant à ces correspondances d'images et de champs lexicaux, on pourrait relever d'autres exemples (voir annexe).

Une autre *Cantiga* sur le *Dies Irae*

Une autre *Cantiga* était déjà identifiée comme un *contrafactum* du *Dies Irae*, reprenant, pour le coup, l'incipit bien connu. C'est précisément la *Cantiga de loor* ou *Cantiga* de louange suivant celle-ci, la *Cantiga 350*. En effet, comme le rosaire, les *Cantigas* sont structurées par dizaines, chant de louange suivi de neuf chants d'histoire ou de miracles.

Cantiga 350

Refrain

A du *Dies Irae* B' clos inspiré du B du *Dies Irae*

San-ta Ma-rí-a, Se-nnor, val-nos u nos mes-tér for.

Cantiga de Santa Maria 350

Refrain : *Santa Maria Señor, val nos u nos mester for*
Sainte Marie, Seigneurie, aide nous quand nous en aurons besoin.

Cantiga 350

1. E val-nos, *Santa Maria*,
ca mester e que nos vallas,
ca tu por nos noit e día
cono diabo barallas
e ar punnas todavia
por encobrir nossas fallas,
e por nos dar alegria
con Deus sempre te traballas,
ca tu es razónador
a el polo pecador.

2. Val-nos, *Virgen gloriosa, etc...*

3. E val-nos, *nobre Reinna, etc...*

4. Val-nos, *Senhor de mesura, etc...*

Or, la prière de la femme lorsqu'elle se jette du haut du rocher utilise précisément ces mots : « Val me, *ca tu sempre vales aos que torto non fazem* ». Cette *Cantiga de loor 350* est une amplification de cette prière individuelle, d'une part puisqu'on passe du « je » au « nous », du singulier au collectif, mais aussi parce que le texte se trouve développé et les raisons de se recommander à la Vierge expliquées et détaillées. Ce chant fait donc un écho à la fois littéraire, musical, et spirituel à la *Cantiga 341*, lui donnant une importance toute particulière au sein de sa « dizaine », en résonance avec l'*Ave Maria* et le *Dies Irae*.

Vertige rhétorique : une *Cantiga* royale ?

D'après Manuel Pedro FERREIRA, ce procédé compositionnel semble employé par Alphonse LE SAGE lui-même dans une *cantiga* profane¹⁰, *Com'eu en dia de Pascoa*¹¹. La musique n'en est pas conservée, mais le texte cite à la fin le *Kyrie cunctipotens* dont la musique peut en effet s'adapter à ces paroles. Cette forme de composition est considérée par Manuel Pedro FERREIRA comme analogue à celui de la *moaxaja* ou mouachah avec sa *jarcha* ou *khardja*¹², attestées depuis le XI^e siècle dans la péninsule ibérique. Ces chants strophiques en arabe ou hébreu, langues littéraires, se terminent par la citation de deux vers ou une strophe d'une chanson de femme, le plus souvent, en langue vernaculaire romane, la *khardja*, qui donne la mélodie sur laquelle est composée l'ensemble du chant¹³.

Dans la *Cantiga 341*, le procédé est inversé. La référence littéraire et musicale clef, « au jour du Grand Jugement », est donnée dès la première strophe, et non à la fin. Cette référence est littéraire, liturgique, et non populaire, tandis que, comme la mouachah, le texte lui-même se réfère sans doute à une tradition de chant populaire féminin, ici, celui des malmariées, comme le suggère ce vers :

Ca molleres con maridos ceosos tal vida fazem.

C'est le sort de celles à qui maris jaloux telle vie donnent.

Ce vers, en effet, fait de l'histoire singulière ici narrée, une histoire parmi d'autres et l'inscrit dans un contexte plus large, celui des femmes mariées à des jaloux, et le jeu avec cette forme de la *mouachah* pourrait constituer un hommage aux voix et aux chants féminins. Il faut aussi souligner

¹⁰ Manuel Pedro FERREIRA, « Alfonso X, compositor », v Semana de Estudios Alfonsíes, Alcanate, Puerto de Santa Maria, 2006-2007, p.117-137 et « Parodia e contrafactum em torno das *Cantigas* », p. 39-43, et « Presenças musicais: do Cancioneiro de Resende ao Cancioneiro de Elvas (passando pelo Cancioneiro da Biblioteca Nacional) » in Sara Rodrigues DE SOUSA e Cristina Almeida RIBEIRO (coord.), *Cancioneiro Geral, um livro à luz da História*.

¹¹ Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Lisboa, B 490, V 73.

¹² Manuel Pedro FERREIRA, *Contexte, construction et interprétation des Cantigas de Santa Maria*, Universidad Internacional Menéndez Pidal, Huesca, 15 au 17 septembre 2017.

¹³ Elvira FIDALGO, « Voces de mujer en versos de hombres (II): Modalidades genéricas con voz de mujer » Vox Feminae: la mujer como compositora, intérprete y fuente de inspiración en la música medieval, 7-9 septembre 2018, Universidad Internacional Menéndez Pidal, Huesca, et pour tout ce paragraphe, voir aussi Emilio García GÓMEZ, « Veinticuatro jaryas romances en muwassahs árabes (ms. G. S. Colin) » et « Lírca hispano-árabe y la aparición de la lírica románica », Al-Andalus : revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, respectivement 1952, vol 17, n°1, p. 57-128 et vol. 21, n° 2, 1956, p. 303-338, et « De la jarxa a la moaxaja », *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Por Francisco RICO, vol. 1, t. 1, 1979 (Edad Media / coord. por Alan D. DEYERMOND), p. 62-64.

que la *cantiga de seguir* ou *contrafactum*, à l'époque, est considéré comme une forme de composition à part entière. L'*Arte de Trobar*, du chansonnier de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, traité de rhétorique et de composition le plus proche des *Cantigas de Santa Maria* par son origine géographique et sa datation, définit trois degrés de composition et de science de la *cantiga de seguir*. Le degré de science le plus élevé consiste à dire la même chose que le chant original, mais sous une autre forme. Ici, cette forme est celle d'une illustration ou encore plus précisément, c'est un *exemplum*, d'une mise en situation concrète et morale du texte originel.

On peut enfin aussi remarquer un autre jeu rhétorique tout au long de cette *Cantiga*. Les « *palavras rimas* » du refrain (ou « paroles rimes », prisées dans la lyrique galaïco-portugaise), *fuzen* et *jazen*, se trouvent alternativement répétées au dernier vers de chaque strophe (ce que nous avons traduit par des rimes en « - donne »). Or, le verbe *jazer*, littéralement équivalent au verbe français obsolète « gésir », signifie non seulement « être étendu, allongé, couché, gisant », mais aussi « coucher avec quelqu'un ». L'accusation d'adultère est ainsi répétée à la fin de chaque double strophe et au refrain, tandis que la mélodie du refrain implore la miséricorde mariale à l'heure du Jugement.

Ces prouesses rhétoriques, littéraires aussi bien que musicales, ne seraient-elles pas un sceau du souverain¹⁴ ? Pour l'instant, les *Cantigas de Santa Maria* attribuées à Alphonse LE SAGE lui-même sont celles où il prend la parole de manière personnelle, ce qui n'est pas le cas dans le texte de cette *Cantiga*. Mais pourrait-il prendre la parole de manière personnelle, mais cachée... sibylline ? Un autre élément textuel du *Dies Irae* invite à le penser : le fait que le texte du *Dies Irae* convoque dès sa première strophe deux personnages qui font partie intégrante du mythe personnel d'Alphonse le Sage : David et la Sibylle. Nous y reviendrons dans une prochaine communication¹⁵.

Le *Dies Irae*, un sceau royal ?

La *Cantiga* 229 : *Dies Irae* et lignage royal

Il est une autre *Cantiga de Santa Maria*, la 229, où le motif E du *Dies Irae* est aussi essentiel que dans la CSM 341 *Com a gran pesar*, toujours insistant, dans le refrain comme dans le couplet. La partie B est identique mélodiquement à celle de la 341. S'agit-il également d'une référence au *Dies Irae* ? Serait-ce, au contraire, une simple formule qui invaliderait notre précédent raisonnement ?

¹⁴ Sur les *contrafacta* dans les *Cantigas*, voir aussi Antoni ROSSELL, « La composición de las *Cantigas de Santa Maria* : modelos e imitaciones », Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Gallegos, *Mulleres en Galicia, Galicia e outros pobos da Península*, Barcelona, 2003, éd. H. GONZÁLEZ et Maria Xesús LAMA, Edición do Castro, Asociación Internacional de Estudos Gallegos, Filología Galega, (Universitat de Barcelona), 2007, p. 1233-1243.

¹⁵ Voir aussi notre mémoire de master, *op. cit.*, p. 247-262.

Cantiga 229

Refrain

A a" = chiasme sur a ouvert b

Ra—zón é gran—d'e de—rei-to que de—fen-da ben a si

= 341, B et fin du A

a ouvert a a clos = E du *Dies Irae*

a que de-fen—d'ou—tros mui-tos, per co—m'eu sei e o—i.

Strophe

^{Biano} B a ouvert a clos

E des—t'un mui gran mi—ra-gre a—vê—o, tem—po á ja,

a ouvert a clos

quan—do el Rei Don Al—fon-so de Le—ôn a—du—ss'a—cá

A a" b

mou—ros por rou—bar Cas—té-la, e che—ga-ron ben a—lá

a ouvert a clos

u ó—ra é Vi—la - Sir-ga, se—gun—do que a—pren—dí.

Cette *Cantiga 229* raconte comment l'église de Vilasirga (Palencia), en pleine construction, attaquée par les Maures et désertée par ses constructeurs, fut défendue par la Vierge elle-même, qui rendit ses ennemis aveugles et contrefaits. Le refrain dit :

*Razon e grand'e dereito que defenda ben a si
A que defend'outros mui-tos, per com'eu sei e oi.*

C'est à raison et à bon droit qu'Elle se défend bien Elle-même
Celle qui défend souvent tant d'autres, comme je le sais et l'ai entendu.

À première vue, aucune allusion littéraire ou historique n'est faite là au *Dies Irae*, ni à son contexte. Cependant, les derniers mots de la dernière strophe, répondant au refrain, sont une demande personnelle du roi, qui signe ainsi cette *Cantiga* :

*Pois souberon os da terra esto deron gran loor
Aa Virgen Groriosa, Madre de Nostro Sennor,*

*Porque o seu ben guardara e fora defendedor.
Poren mercee lle peço que queira defender mi.*

Lorsque ceux de cette terre apprirent cela, ils firent grandes louanges
À la Vierge Glorieuse, Mère de Notre-Seigneur,
Parce que qu'Elle avait gardé son bien et en avait été le défenseur.
Pour cela, je lui ai demandé que dans Sa merci, Elle veuille me défendre.

La Vierge est donc, là encore, invoquée « à la défense », autrement dit comme avocate. Ceci semble répondre à l'interrogation du *Dies Irae* et justifier ainsi la composition musicale autour de ce motif E, et de son texte, à l'instar de la *Cantiga 341* :

Quem patronum rogaturus cum vix justus sit securus ?

Quel protecteur implorer, quand le juste est à peine en sécurité ?

D'autre part, l'église de Vilasirga, mis à part le fait qu'elle abrite la statue de la *Virgen Blanca* souvent évoquée dans les *Cantigas*¹⁶, a aussi une fonction de petite nécropole royale. En novembre 1274, un frère d'Alphonse X, Philippe DE CASTILLE, mourut. Il fut enterré en l'église de Vilasirga¹⁷. La datation de cette sépulture est problématique : elle serait soit contemporaine de la mort du prince, soit aurait été déplacée ultérieurement, peut-être dix ans plus tard, voire un peu plus, après la mort d'Alphonse LE SAGE¹⁸.

Cette *Cantiga 229* appartient à la troisième centaine de chants, que l'on s'accorde à dater des années 1275-1280¹⁹. Elle est donc bien postérieure au décès de Philippe DE CASTILLE, en 1274. L'utilisation du *Dies Irae* pourrait ainsi être une allusion à cette nouvelle fonction de nécropole princière de ce temple de Vilasirga, qui justifierait la prise de parole personnelle du roi à la dernière

¹⁶ Quatorze *Cantigas* s'y réfèrent : CSM 31, 217, 218, 227, 229, 232, 234, 243, 253, 268, 278, 301, 313, 355.

¹⁷ Philippe JOSSERAND, « Le Temple et le culte marial au long du chemin de Saint-Jacques : la commanderie de Villalcázar de Sirga », *Religion et société urbaine du Moyen Âge, études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, réunies par Patrick BOUCHERON et Jacques CHIFFOLEAU, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 313-331, et *Église et pouvoir dans la Péninsule Ibérique, les ordres militaires dans le royaume de Castille (1252-1369)*, XII, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, chapitre II, Vilasirga.

Cependant, contrairement à Philippe JOSSERAND, Rocio Sánchez AMEIJERAS retarde la chronologie de cette sépulture, et l'enterrement définitif du frère rebelle au règne de Sancho IV, voir « Mui de coraçõn rogava a Santa Maria : culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga », *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Serafín Moralejo Álvarez*, (3 vol.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 241-252 (2004), cité par Elvira Fidalgo FRANCISCO, « Peregrinación y política en las *Cantigas de Santa Maria* », *Formas narrativas breves en la Edad Media*, Actas del IV Congreso 2004, Santiago de Compostela, éd. 2005, p. 150-180, p. 157, note 15.

¹⁸ PÉREZ MONZÓN, Olga, « La imagen del poder y el poder de la imagen. Alfonso X de Castilla y el infante don Felipe », *Conflicts dans le monde hispanique. Hétérodoxies, déviances et dissidences*, Colloque de Grenoble (Université Stendhal Grenoble 3), 2009 <http://journals.openedition.org/nuevomundo/56517>, paragraphe 27, (c'est nous qui traduisons) :

« L'opinion historiographique n'est pas homogène et, selon des arguments et explications stylistiques, historiques et iconographiques, le tombeau de Don Felipe a été daté à l'intérieur d'un éventail chronologique compris entre la date de sa mort et les dernières années du XIII^e. Le retard temporel de cette œuvre, de l'ordre de dix à vingt ans, n'est pas accidentel, mais est directement en relation avec la personnalité qu'elle affecte. Ainsi, ce tombeau a tantôt été considéré comme une commande de la veuve de Don Felipe, ce qui situerait sa réalisation à la fin du gouvernement alphonsin, soit comme celle d'une fille bâtarde de l'infant, ce qui retarderait sa réalisation au gouvernement de Sancho IV et à sa politique de revitalisation des nobles rebelles. »

¹⁹ Manuel Pedro FERREIRA : « The Medieval Fate of the *Cantigas de Santa Maria* : Iberian Politics Meets Song », *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, American Musicological Society, Summer 2016, vol. 69 n°2, p. 295-353, en particulier p. 305.

strophe, et constituer un indice supplémentaire en faveur de la datation de cette sépulture juste après la mort du prince. Quoiqu'il en soit, cette autre *Cantiga* royale sur le *Dies Irae* renforce la possibilité que le Roi Alphonse LE SAGE soit bien personnellement l'auteur de la *Cantiga* 341.

Cet usage de centons avec des fragments qui ne sont pas nécessairement les incipit des pièces nous invite à faire ce travail de recherche d'identification de sources sur l'ensemble du corpus. Si une quarantaine de *contrafacta* ont déjà été identifiées dans les *Cantigas*, la recherche sur la centonisation est une nouvelle voie pour l'instant quasi inexplorée. S'il est de coutume d'opposer la simplicité des monodies des *Cantigas* au jeu rhétorique raffiné du motet polyphonique et polytextuel de la même époque, dans cette *Cantiga* 341, le jeu complexe de formes, d'enchâssement de textes et de références, de signature cachée, relève tout à fait de l'esprit du motet²⁰. C'est un palimpseste subtil, selon la définition qu'en propose le critique littéraire Gérard GENETTE.

Le *Dies Irae* et différents hommages à Celle que les litanies appellent aussi *Speculum Justiciae*, le Miroir de Justice, se trouvent ici mis en abyme, textes et musiques se font écho et se réfléchissent les uns aux autres de manière fractale, comme si l'on était au cœur de ce miroir, jusqu'au vertige. Vertige qu'il est bien naturel d'éprouver au sommet du Rocher Saint-Michel d'Aiguilhe ici évoqué, dont le programme iconographique est aussi celui du Jugement Dernier.



Saint-Michel d'Aiguilhe, Chapelle du X^e siècle, Le Puy-en-Velay, Dessin de l'architecte E. MARTELLANGE, 1611.
La plus ancienne représentation connue de cette chapelle.

²⁰ Je me permets ici de renvoyer à ma communication « A motet-like *Cantiga* : the case of *CSM* 341 », présenté au 9^e International Medieval Meeting de Lleida, le 27 juin 2019 (publication envisagée).

Cantiga de Santa Maria 341

Traduction Marie-Virginie CAMBRIELS, versification Thierry BARCAT et Jean MULLER
Transcription musicale de Andrew Casson, www.cantigasdesantamaria.com

Como Santa Maria do Puy salvou huna dona d'erro que ll' apóya seu marido.

Comment Sainte Marie du Puy libéra une dame des errements de son mari.

*Com' á gran pesar a Virgen dos que gran pecado fazen,
outrossi en salvar punna os que en torto non jazem.*

Tant grand fardeau font à la Vierge ceux qui au péché s'abandonnent,
Tant sauve-t-Elle volontiers ceux qui aux grands torts ne s'adonnent.

*I. Desto direi un miragre que en terra de Gasconna
fez a Virgen groriosa, que sobre nos mano ponna
por que ao gran ioizo non vaamos con vergona
ant' aquel que as maldades e os erros se desfazen.*

I. Ainsi, je dirai un miracle, que, sur la terre de Gascogne,
Fit la Vierge si Glorieuse, qui nous tend sa main toute bonne,
Pour qu'au jour du Grand Jugement, puissions paraître sans vergogne
Devant Celui qui, péchés et erreurs, condamne ou pardonne.

*II. Aly foi un cavaleiro grand' e apost' e fremoso
e enparentado muito e rico e poderoso ;
mais cascui con huna dona, e foi dela tan ceoso
como sse fezesse torto, en que outras muitas jazem.*

II. Il était là un cavalier, bien fait, et de grande prestance,
Né d'une haute parenté, fort riche, et rempli de puissance,
Mais une dame avait marié dont il avait grande défiance,
Doutant de sa fidélité, comme il est pour beaucoup maldonne.

*III. En coidando que ll'errara, dava-lle mui maa vida,
e muitas vezes maltreita era del e mal ferida ;
e de comer pouc' avia, ar andava mal vestida,
ca molleres con maridos ceosos tal vida fazem.*

III. Convaincu de son déshonneur, il lui rendait la vie bien dure,
Et très souvent la maltraitait, c'était une affreuse torture,
Elle allait toujours mal vêtue, était privée de nourriture
C'est le sort de celles à qui maris jaloux telle vie donnent.

*IV. A dona maravillada foi desto que lle fazia,
e mui coitada chorando con ele falou un dia
e dis e-ll' assi : « Marido, de grado saber querria
de vos se an d'aver pena os que en torto non jazem. »*

IV. La pauvre dame, éberluée de ce qu'il lui faisait pâtir,
En grand chagrin, baignée de larmes, un beau jour, finit par lui dire :

« O mon mari, je voudrais tant savoir de vous : doit-il souffrir,
celui qui, dans le péché, ne languit, ni ne s'abandonne ? »

*V. Diz' el : « Porqué mio dizedes ? » Diss' ela : « Porque vos vejo
andar contra mi sannudo, de que ei medo sobeio ;
e de saber por que éste, ren tan muito non deseio,
e os que me meçcran vosco, par Deus, mui gran torto fazen. »*

V. « Pourquoi me dites-vous cela ? » Elle : « Parce ce que je vous vois
Marcher courroucé contre moi, ce qui me met en grand effroi
Et de savoir pourquoi cela, rien ne désiré-je au-delà.
Par Dieu, ceux qui médisent de moi, auprès de vous, grand tort nous donnent ! »

*VI. Disse-ll' el : « A min disseron que me fazedes [gran] torto,
e tan gran pesar ei ende que querria seer morto ;
ca de tal cousa com' esta non poss' en aver conorto,
e maa ventura venna a quantos en esto iaçen. »*

VI. Mais lui : « À moi, l'on rapporta que vous me faisiez très grand tort,
Et cela m'est si grand fardeau que j'eusse préféré la mort,
Car cette chose est bien de celles où ne puis trouver réconfort.
Puisse venir la malemort aux égarés qui s'y adonnent ! »

*VII. Diss' ela : « Ja Deus non queira que [eu] en tal torto iaça,
e non á no mundo salva que eu sobr' esto non faça ;
e sequer en un gran fogo en meo daquela praça
me meterei, ca non sono daquelas que esto fazen. »*

VII. Mais elle : « Jamais Dieu ne veuille que je ne gise en ce péché !
Il n'est au monde aucune épreuve que je n'accepte d'affronter.
Au beau milieu de cette place, dans un grand feu, même, m'irai
Jeter, car je ne suis de celles qui la foi jurée abandonnent. »

*VIII. Diss' ele : « Par Deus, no fogo non quero que vos que[i]medes,
mais en aquel altar santo do Poi quero que iuredes
que torto non me fezeistes, e ar quero que saltedes
de cima daquela pena con esses que inso iaçen. »*

VIII. Il lui dit : « Par Dieu, dans le feu, je ne veux pas que vous brûliez !
Mais auprès de ce saint autel, au Puy, je veux que vous juriez
Ne m'avoir jamais fait de tort, je veux aussi que vous sautiez
De la cime de cette roche, comme aux accusés, on l'ordonne. »

*IX. Diss' ela : « De mui bon grado farei o que me mandades,
en tal que maa sospeita per ren de mi non ajades. »
E pera o Poy se foron, e de certo ben sabiades
que foron y grandes gentes come enas festas fazen.*

IX. Puis elle dit : « De très bon gré, je ferai ce que vous mandez,
Et qu'ainsi, ces tristes soupçons contre moi soient enfin lavés.
Alors, ils s'en furent au Puy, là où tant de Grands sont allés,
Comme savez, aux jours de fête, quand les solennités l'ordonnent.

*X. E pois disseron a missa, sobr' o altar pos as manos,
jurando que non ll'errara pela lee dos crishanos*

[... blanc dans le ms]
[... blanc dans le ms.] [jazen]

X. Puis là, entendirent la messe. Sur l'autel, en posant sa main,
Jura qu'elle ne le trompait, selon la vraie loi des chrétiens.

Blanc dans le manuscrit
Blanc dans le manuscrit

*XI. Des que aquest' ouve dito, log' ante toda a gente
sobiu encima da pena, correndo esforçadamente,
e diss' a mui grandes vozes : « Madre d'Aquel que non mente,
val-me, ca tu senpre vales aos que torto non fazem. »*

XI. À peine ces mots prononcés, lors, face à toute l'assemblée,
Courut sans ses forces épargner jusqu'à la cime du rocher,
Et là, dit à très-haute voix : « Mère du Fils de Vérité !
Sauve-moi, tu sauves toujours ceux qui au péché ne s'adonnent ! »

*XII. Pois sa razon acabada ouv', en nu brial ben feito
ficou, sen null' outro pano, e catou e viu o geito
muit' alt' e muit' espantoso ; mais pavor per niun preito
non ouve, com' an aquelas que en culpa mortal iazen.*

XII. Alors sa supplique achevée, en simple chemise apprêtée,
Sans autre voile, ou mantelet, elle vit bien comment c'était
Très escarpé, très effrayant, mais de crainte, point n'en avait,
Comme craignent ces femmes qui au péché mortel s'abandonnent.

*XIII. E leixou-sse caer logo sen nibuna detenença,
avendo en Santa Maria, que é verdade, creença,
que quis que as cousas duras lle fezessem reverença
en lle seer saborosas ben come as moles fazem.*

XIII. Sitôt se laissa-t-elle choir, de tout là-haut, sans défiance,
Ayant en la Vierge Marie, qui jamais ne ment, confiance,
Qui permit que ces pierres dures lui fissent grâce, en révérence,
De s'amollir, de s'attendrir, et que grande douceur se donne.

*XIV. Assi que no foi ferida nen en pee ne en mano
nen en niun outro nenbro, ant' ouv' o corpo ben sano ;
e o logar que esquivo era, tornou-sse-lle chano,
pero o logar é duro e muitas pedras y iazen.*

XIV. Elle n'eut pas une blessure, ni au pied, ni même à la main,
Ni la plus petite écorchure, tout son corps était sauf et sain,
Cet escarpement si cruel pour elle, alors, se fit bénin,
Ce lieu si dur, où roc foisonne, et tant de pierres qui ne pardonnent.

*XV. O marido, pois viu esto, perdeu todos seus antollos
e foi mui corrend' ant' ela logo ficar os genollos
e disse-ll' : «Ai, santa dona» muito chorando dos ollos :
«Perdona-me, ca perdona Deus aos que erro fazem.»*

XV. Le mari, témoin de cela, en délaissa tout son caprice,
Fut se jeter à ses genoux, prosterné comme au sacrifice,

En lui disant : « O ! Sainte dame ! », versant de pleurs tout un calice :
« Pardonne-moi, car Dieu pardonne à ceux qui à l'erreur s'adonnent. »

XVI. Ela perdonou-lle logo, e deron todos loores
aa Virgen groriosa, que é Sennor das sennores ;
e tan toste o miragre meteron ontr' os mayores
miragres eno gran livro, en que outros muitos iaßen.

XVI. Sur l'heure, elle lui pardonna, et tous deux, louèrent de cœur,
La Vierge très Glorieuse, qui est Seigneurie des Seigneurs,
Et aussitôt, l'on consigna ce miracle, comme majeur,
Dans ce grand livre, où l'on recueille les merveilles de la Madone.

Annexe : *Dies Irae* et *Cantiga 341*, comparaison des textes

	Texte latin	Traduction	<i>Cantiga 341</i>
I. A B C	<i>Dies irae, dies illa, Solvet saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla.</i>	Jour de colère que ce jour-là, Où le monde sera réduit en cendres David l'atteste, ainsi que la Sibylle.	<i>por que ao gran ioizo non vaamos con vergona/ ant' aquel que as maldades e os erros se desfazen.</i>
A B C	<i>Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus.</i>	Quelle terreur à venir, Lorsque le Juge sera là, Pour tout juger avec rigueur.	Pour qu'au jour du Grand Jugement , puissions paraître sans vergogne Devant Celui qui, péchés et erreurs, condamne ou pardonne.
II. D A E	<i>Tuba mirum spargens sonum Per sepulchra regionum Coget omnes ante thronum</i>	Le son étonnant de la trompe Parmi les sépulcres Nous rassemblera tous au pied du trône	Devant Celui qui, péchés et erreurs, condamne ou pardonne.
D A E	<i>Mors stupebit et natura Cum resurget creatura Judicanti responsura.</i>	La Mort sera stupéfaite, et la nature Lorsque la créature (l'homme) ressuscitera Pour être jugée d'après ses réponses.	
III. F G H	<i>Liber scriptus proferetur In quo totum continetur Unde Mundus iudicetur</i>	Un livre écrit sera ouvert Dans lequel tout sera contenu Et d'après lequel le Monde sera jugé.	<i>e tan toste o miragre meteron ontr' os mayores miragres eno gran livro, en que outros muitos iaßen.</i>
F G H	<i>Judex ergo cum sedebit, Quidquid latet apparebit Nihil inultum remanebit</i>	Lorsque le Juge siégera, Tout ce qui est caché apparaîtra, Rien d'impuni ne restera.	Et aussitôt, l'on consigna ce miracle, comme majeur, Dans ce grand livre , où l'on recueille les merveilles de la Madone.
I. A B C	<i>Quid sum miser tunc dicturus ? Quem patronum rogaturus Cum vix justus sit securus ?</i>	Pauvre de moi, que pourrais-je dire alors ? Quel protecteur invoquer, Alors que le juste sera à peine en sûreté ?	Réponse de la Cantiga : A Virgen Groriosa que sobre nos mano ponna
A B C	Rex tremendae Majestatis <i>Qui salvandos salvas gratis Salva me, fons pietatis</i>	Roi de terrible Majesté Qui sauve ceux à sauver, par grâce, Sauve-moi, fontaine de piété.	La Vierge si Glorieuse qui pose sa main sur nous
II. D A E	<i>Recordare Jesu pie, Quod sum causa tuae viae Ne me perdas illa dia.</i>	Souviens-toi, Jésus très bon, Que c'est pour moi que tu es venu, Ne me perds pas en ce jour-là.	
D A E	<i>Quaerens me, sedisti lassus, Redemisti crucem passus Tantus labor non sit cassus</i>	En me cherchant, tu t'es assis, fatigué, En souffrant la Passion sur la Croix, tu m'as racheté, Qu'un tel labeur ne soit pas vain.	

	Texte latin	Traduction	<i>Cantiga 341</i>
III. F G H	<i>Juste Judex ultionis, donum fac remissionis Ante diem rationis.</i>	Juste Juge, de votre vengeance Faites-moi don de la rémission Avant le jour du jugement.	<i>Ao gran joízo</i> Au Jour du Grand Jugement
F G H	<i>Ingemisco, tanquam reus, Culpa rubet vultus meus, Supplicanti parce Deus</i>	Je gémiss comme un coupable, La culpabilité rougit mon visage, Seigneur, épargne qui t'implore.	
A B C	<i>Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mibi quoque spem dedisti.</i>	Toi qui as absous Marie (Madeleine) Et exaucé le (bon) larron, À moi aussi, tu as donné l'espoir.	<i>e sequer en un gran fogo en meo daquela praça me meterei, ca non sono daquelas que esto fazen.</i>
A B C	<i>Preces mihi non sunt dignae, Sed tu bonus fac benigne Ne perenni cremer igne</i>	Mes prières sont indignes, Mais toi qui es si bon, fais par bonté, Que je ne brûle jamais dans le feu éternel	Au beau milieu de cette place, dans un grand feu , même, m'irai jeter, car je ne suis de celles qui la foi jurée abandonnent.
II. D A E	<i>Inter oves locum praesta, Et ab haedis me sequestra, Statuens in parte dextra.</i>	Place-moi parmi les brebis, Et garde-moi loin des boucs, En me plaçant à Ta droite.	<i>Diss ele : « Par Deus, no fogo non quero que vos quef[i]medes,</i>
D A E	<i>Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis Voca me cum benedictis.</i>	Quand les maudits seront confondus, Voués aux flammes âcres , Appelle-moi parmi les bénis.	Il lui dit : « Par Dieu, dans le feu, je ne veux pas que vous brûliez ! »
III. F G H	<i>Oro supplex et acclinis Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.</i> La section suivante : <i>Lachrymosa dies illa</i> est postérieure au XIII ^e siècle.	<i>Je prie, en m'inclinant et suppliant, Contrit et le cœur en cendres, Prends soin de ma fin.</i>	<i>O marido, pois viu esto, perdeu todos seus antollos e foi mui corrend' ant' ela logo ficar os genollos e disse-ll' : «Ai, santa dona» muito chorando dos ollos : « Perdona-me, ca perdona Deus aos que erro fazen. »</i> Le mari, témoin de cela, en délaissa tout son caprice, Fut se jeter à ses genoux, prosterné comme au sacrifice, En lui disant : « O ! Sainte dame ! », versant de pleurs tout un calice : « Pardonne-moi, car Dieu pardonne / à ceux qui à l'erreur s'adonnent. »

En gras, les passages qui font plus spécifiquement allusion au Grand Jugement et à la justice.

En gras dans le texte de la 341 et sa traduction, les passages qui trouvent un écho textuel, contextuel ou scénique dans cette *Cantiga*.

En rouge, les textes correspondant à la phrase musicale E.

Le *World Trade Center* au prisme de l'œuvre musicale de Steve REICH : entrelacs et enjeux de la composition

Jean-Marc BARDOT

« Il n'y a pas deux mondes, l'un intérieur et l'autre extérieur, mais une double polarité de l'être au monde : du dedans au dehors et du dehors au dedans », affirmait Henri MALDINEY dans « L'art et le pouvoir du fond²¹ ». Il semble que la pratique de l'art n'émane donc pas d'un unique parcours qui, selon François-Bernard MÂCHE, partirait du stade archétypal (ancré au plus profond du psychisme) et cheminerait jusqu'au phénotype (résultat sonore de la création) via le génotype (programme d'activation de l'archétype)²². La pratique de l'art réagit aussi sur le vécu instantané de son exécutant, c'est-à-dire sur les phénomènes, notamment sociaux, dont certains sont totalement indépendants de son psychisme. Ce va-et-vient permanent entre l'intériorité de l'homme et la société dans laquelle il s'intègre forge l'œuvre. « La subordination au support est la première loi des formes ornementales. [...] Or cette situation est celle de tout art », conclut MALDINEY. Le compositeur trouve ainsi toujours à tisser des liens permettant la rencontre entre ses deux mondes, intérieur et extérieur.

De nombreux exemples peuvent nourrir ce débat, comme les propos de Karlheinz STOCKHAUSEN (1928-2007), jugés offensants, proférés lors d'une conférence de presse le 16 septembre 2001, à l'occasion de deux concerts-performance de « Freitag » (1991-1994) extrait de son cycle *Licht* (1977-2003). Ces propos évoquèrent l'effondrement des deux tours du World Trade Center de New York qui eut lieu quelques jours auparavant par attentat terroriste le 11 septembre 2001. En voici les propos-clé qui déclenchèrent le scandale²³ :

Alors, ce qu'il s'est passé là, évidemment – maintenant il faut que tout le monde se réorganise le cerveau – c'est la plus grande œuvre d'art qu'il n'y ait jamais eue, donc que des esprits atteignent en l'espace d'un seul acte ce qui dans la musique n'existait même pas en rêve jusqu'ici, que des gens répètent pendant dix ans de manière complètement folle, complètement fanatique pour un concert et qu'ensuite ils meurent. C'est la plus grande œuvre d'art de tout le cosmos.

STOCKHAUSEN imaginait en effet que les attentats de New York du 11 septembre 2001 auraient pu constituer un événement musical, une sorte de fiction sonore audio-visuelle, d'autant plus intéressante qu'elle fut une réalité. Il assimila ce tragique événement à une œuvre et créa un

²¹ « L'art et le pouvoir du fond », in Henri MALDINEY, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne : L'âge d'homme, 1994, p. 176-177.

²² Les termes « archétype », « génotype » et « phénotype » sont employés ici dans le sens qu'en donne François-Bernard MÂCHE, c'est-à-dire une extrapolation du sens donné par les biologistes, dans son ouvrage *Musique au singulier*, Paris : Odile Jacob, 2001. En bref, si l'« Archétype » est « le principe organisateur naturellement actif dans le psychisme » (p. 33), non directement identifiable dans l'œuvre musicale, ou encore l'« image flottant dans l'inconscient » (p. 36), le « phénotype » est l'élément caractéristique, l'exemplaire apparent de ce processus de pensée. Quant au « génotype », il apparaît comme le « schème dynamique qui marque le passage de l'archétype à la conscience en tant que programme d'action » (p. 36). Voir également François-Bernard MÂCHE, *De la musique, des langues et des oiseaux*, Paris : Michel de Maule, 2007.

²³ « Also – was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle ihr Gehirn umstellen – das größtmögliche Kunstwerk was es je gegeben hat, dass also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, was es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. » Conférence de presse de K. STOCKHAUSEN le 16.09.2001 à Hamburg pour la Norddeutscher Rundfunk : MusikTexte, novembre 2001, p. 69-77, disponible en ligne à l'adresse <http://www.stockhausen.org/hamburg.pdf>.

parallèle entre les acteurs-victimes des attentats qui ont assisté en direct à leur dernier « concert » et ceux de son propre concert... Selon STOCKHAUSEN, l'art se devait de nouer des rapports étroits avec la vie dont la mort est un prolongement. Cette affirmation raviva la question brûlante de la présence de l'art dans la sphère intérieure de l'homme, dans ses rapports avec son extériorité sociale. Évidemment, la position de STOCKHAUSEN fut bannie par l'opinion publique par égard aux victimes, car si l'art peut évoquer la mort, la mort n'est pas de l'art ! Au-delà de leur teneur qui semblait oublier la vie humaine, ces propos de STOCKHAUSEN soulevaient le problème de la légitimité de la jouissance par l'art, lorsqu'il s'appuie sur un fond de cruauté, de violence, ou de mort. S'appuyant sur l'histoire du génocide nazi de la deuxième guerre mondiale, ADORNO affirmait ceci :

Il y a un signe caractéristique de cette littérature [ADORNO parle de la littérature engagée. Dans le cas qui nous occupe, nous la transposons à la musique] qui ne trompe guère : elle finit toujours par laisser voir, volontairement ou non, que l'humain peut s'épanouir jusque dans ce qu'il est convenu d'appeler les situations extrêmes et peut-être même mieux qu'ailleurs ; il en résulte parfois une métaphysique trouble qui va peut-être jusqu'à approuver l'horreur maquillée en situation-limite dans la mesure où elle y apparaît comme l'authentique de l'humain. Dans cette atmosphère de confort existentiel [celui de l'artiste ou de l'écrivain], la différence entre les victimes et les bourreaux devient floue, parce que les uns et les autres seraient exposés de la même manière au risque du néant ; mais, en général, il faut bien le reconnaître, ce sont les bourreaux qui s'en portent le mieux.²⁴

Cependant, les tragiques attentats du 11 septembre 2001 donnèrent également lieu à la composition en 2010 par Steve REICH (né en 1936), de l'œuvre *WTC 9/11*, pour trois quatuors à cordes (dont deux préenregistrés) et une voix préenregistrée²⁵. En effet, quelque huit ans après les attentats qui firent tomber les deux tours du World Trade Center, il reçut la commande de David HARRINGTON (violoniste fondateur du Kronos Quartet) d'une pièce utilisant des voix préenregistrées. REICH accepta la proposition sans avoir la moindre idée du sujet sur lequel porterait cette œuvre. Enfin, il lui vint finalement l'idée de composer sur le sujet du 11 septembre 2001 : « À force de faire les cent pas, je me suis décidé. J'avais quelque chose à régler. Maintenant, je pouvais écrire sur le 11 septembre²⁶. »

Sans doute plus directement impliqué en tant qu'individu que STOCKHAUSEN par cette catastrophe, REICH ressentit intérieurement le besoin d'écrire une œuvre : « Je n'avais pas projeté de l'écrire ; elle s'est imposée à moi²⁷ », dira-t-il en 2016.

Se posent alors aujourd'hui diverses questions auxquelles nous tenterons de répondre :

- comment REICH articule-t-il le fait social impliquant la mort, avec son œuvre musicale ?
- une telle œuvre est-elle chez lui un hapax, un exemple unique dans son corpus ou est-elle en germe dans ses schèmes créateurs ?

²⁴ Theodor Wiesengrund ADORNO, « Engagement », *Notes sur la littérature*, Paris : Champs Flammarion, 1984, p. 299.

²⁵ L'œuvre fut créée le 19 mars 2011 à l'université Duke en Caroline du Nord aux États-Unis par le Kronos Quartet (composé des violonistes David HARRINGTON et John SHERBA, de l'altiste Hank DUTT et du violoncelliste Jeffrey ZEIGLER) et la première à New York le 30 avril 2011 au Carnegie Hall. (Source *Wikipédia*)

²⁶ Steve REICH, « Réalités musicales - 2016 », *Différentes phases*, Paris : La rue musicale, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2016 p. 448.

²⁷ Steve REICH, « Réalités musicales - 2016 », *Différentes phases, op. cit.*, p. 450.

- comment le style répétitif de l'œuvre de REICH, qui participe d'un mouvement minimaliste identifié (avec GLASS, RILEY, ADAMS...), peut-il, en dehors de toute velléité d'imitation sonore, établir une relation d'illustration d'un évènement tragique ?

Au-delà de sa nature descriptive, nous appréhenderons les entrelacs de la création et de la pensée musicales dans *WTC 9/11* de Steve REICH, dans le contexte de cette catastrophe. Il s'agira notamment d'évaluer, à travers l'analyse de l'œuvre, comment les enjeux musicaux essentiels du style de REICH²⁸, et de *WTC 9/11* en particulier, nourrissent la réflexion et apportent de nouveaux éléments de réponse à notre sujet.

La *speech melody* et la voix

On le sait, dès 1965 avec *It's Gonna Rain*, Steve REICH a inclus la voix au sein de ses éléments répétitifs instrumentaux. Dans cette œuvre comme dans toutes celles avec texte qui suivront (*Come Out* en 1966, *Drumming* en 1971, pour ne citer que celles qui utilisent la technique du déphasage progressif²⁹), le texte comporte une revendication à caractère social assez marqué. La voix participe au concept de processus progressif qui apparaît comme mécanique : « L'expérience de ce processus musical est avant tout impersonnelle : ça suit simplement son cours. Son autre caractéristique est la précision : absolument rien n'est laissé au hasard. Une fois que le processus est lancé, il se poursuit inexorablement » dit REICH à propos de *It's Gonna Rain*³⁰.

Par ailleurs, très tôt dans sa vie de compositeur, REICH prit ses distances par rapport à l'utilisation de l'électronique comme instrument moderne *a priori* propre au style répétitif. Il a souvent, dans ses écrits comme dans ses interviews, averti sur les dérives d'une trop grande impersonnalisation générée par une utilisation outrancière de l'électronique :

La perfection de l'exécution rythmique produite par le générateur d'impulsions (et de tout autre séquenceur électronique ou appareil rythmique) manquait de souplesse et de musicalité. Dans toute musique reposant sur une pulsation régulière, comme c'est le cas de la mienne, ce sont en réalité les infimes micro-variations d'une pulsation créée par des êtres humains qui, lorsqu'ils jouent ou chantent, donnent vie à la musique. Et puis, jouer en tournant des boutons au lieu d'utiliser mon corps et mes mains pour créer activement de la musique n'a pas été pour moi une expérience satisfaisante. Tout compte fait, j'ai eu le sentiment que les idées musicales à l'origine du générateur d'impulsions étaient bonnes, mais qu'un appareil électronique ne permettrait pas de les réaliser correctement³¹.

Il est à noter à ce propos que dès 1963, REICH entreprit de former son propre ensemble : d'abord un quintette à San Francisco, puis un trio à New York en 1966, qu'il étoffa progressivement jusqu'à douze musiciens et chanteurs et qu'il nomma en 1971 Steve REICH And Musicians.

La voix constituait donc d'emblée en quelque sorte un moyen à la fois naturel et bienvenu pour « donner vie » à la musique, comme il l'indique ici :

²⁸ « À mes yeux, les principaux enjeux de la composition sont le rythme, la hauteur et le timbre – dans cet ordre », avoue REICH (*in*, « Texture, espace, survie – 1987 », *Différentes phases*, p. 219).

²⁹ Le déphasage progressif chez REICH consistait à faire jouer deux boucles de bandes sonores identiques simultanément en les laissant se décaler très lentement par une infime différence de tempo.

³⁰ Steve REICH, « It's gonna rain – 1965 », *Différentes phases*, p. 17.

³¹ Steve REICH, « Four organs – 1970 », *Différentes phases*, p. 55. Cf. aussi dans la même veine, « Rien n'est laissé au hasard – 1972 », *Différentes phases*, p. 89.

Utiliser la voix de locuteurs individuels, ce n'est pas mettre en musique un texte :
c'est composer avec un être humain³²,

ou encore ici :

S'il était possible de présenter cette parole sans en altérer le timbre ou la hauteur,
on en garderait la force émotionnelle originelle tout en intensifiant, par la répétition et
par le rythme, à la fois sa signification et sa mélodie³³.

Tout se passe donc comme si dès la mise en place de son concept de musique à processus progressif, c'est-à-dire celle qui met en place un système de déphasage rythmique entre au moins deux boucles sonores³⁴, et ensuite dans ses œuvres qui s'en libèrent (après *Drumming*, 1971), l'usage de la voix était le garde-fou d'une tendance à la déshumanisation de la composition musicale, de laquelle l'électronique était un vecteur privilégié. L'œuvre utilisant la voix contenait donc en germe les forces de son dépassement conceptuel et formel, qui finit par atteindre également la musique purement instrumentale.

Mais à la faveur de son style répétitif, REICH ne rompit jamais pour autant avec les technologies nouvelles. Bien au contraire, il a toujours été convaincu que l'échantillonnage numérique audio mais également vidéo profiterait dans l'avenir d'une formidable évolution, susceptible de révolutionner la composition musicale, notamment l'opéra qu'il juge obsolète dans sa forme traditionnelle européenne :

La combinaison de sons issus de notre univers quotidien – et en particulier de la parole humaine – et d'instruments traditionnels est un domaine qui sera, je le crois, encore très fécond dans l'avenir. L'échantillonnage vidéo se répandra également, et il deviendra possible de lancer des images vidéo en pianotant sur un clavier. L'emploi de cette technique, et de la projection vidéo, jouera un rôle de plus en plus important dans l'opéra et le théâtre musical. L'introduction de la vidéo ou de séquences filmées, contemporaines ou historiques, sera d'un grand intérêt dramatique et permettra l'utilisation d'« actualités du jour », en vidéo ou en film, dans le théâtre musical. Le rapport au monde environnant sera dès lors favorisé au sein des maisons d'opéra, sans pour autant menacer de mettre fin à la musique sérieuse, qui en dégagera plutôt un nouveau moyen de composer³⁵.

WTC 9/11

WTC 9/11 (2010) n'est pas du théâtre musical, mais, arrivant à un point de maturité avancé de l'œuvre de REICH, notamment au niveau des techniques d'écriture employées, cette œuvre synthétise les concepts communément et transversalement utilisés dans tous les types d'œuvres qu'il a composées précédemment. Depuis l'aspect mécanique de ses œuvres initiales, *WTC 9/11* a acquis une puissance de suggestion émotionnelle et une résonance dramatique impressionnantes.

³² Steve REICH, « It's gonna rain – 1965 », *Différentes phases*, p. 18.

³³ Steve REICH, « It's gonna rain – 1965 », *Différentes phases*, p. 16.

³⁴ Steve REICH, dans « It's gonna rain – 1965 », *Différentes phases*, p. 39, affirme : « Ce qui caractérise les processus musicaux, c'est qu'ils déterminent simultanément chaque détail des relations entre chaque note (entre chaque son) et la forme dans sa totalité. Je m'intéresse aux processus perceptibles. Je veux pouvoir entendre le processus se produire tout au long du déploiement sonore de la musique. »

³⁵ Steve REICH, « L'avenir de la musique dans les 150 prochaines années - 1994 », *Différentes phases*, p. 297-298.

L'œuvre, en trois mouvements³⁶, est brève, et cette concision ne fait qu'accentuer son impact émotionnel : des bribes de phrases issues d'enregistrements de pompiers, de contrôleurs aériens, ou encore de résidents du quartier interviewés par Steve REICH replacent sa remarque : « vous songerez que c'est peut-être aussi votre histoire³⁷ » au cœur de l'œuvre.

Mais si l'humain vient dynamiser la mécanique du style répétitif, l'aspect collectif du « je » est généralisé. Car REICH fait parler des individus comme représentatifs d'une collectivité humaine concernée par la catastrophe : la voix est unique mais le message est collectif. Grâce à la *speech melody* – la mélodie de la parole –, le texte parlé atteint un statut d'universalité suffisante pour que chaque auditeur se sente englobé dans ce « je³⁸ ». C'est en ce sens de la multiplicité des « je » engendrant le « nous » que l'efficacité de l'impact émotionnel de l'œuvre, provoqué par la dépersonnalisation du message verbal, s'en trouve renforcée.

Premier mouvement

Installant un climat de terreur, la stridence glaçante de son entrée pulsée (superposition *fa-mi* aux violons, premier mouvement) fait d'emblée penser à celle de *Different Trains* (1988). Le premier mouvement oppose deux textures sonores (A et B), assez similaires, mais suffisamment distinctes pour ménager une avancée dans les discours laconiques.

L'harmonie de A, fondée sur un accord dissonant (*mi-fa-sol-do-la* b) dont les notes s'agglutinent les unes après les autres en *cluster*, se brouille progressivement, dès l'entrée de la voix, par un halo sonore bruité, de plus en plus prégnant, stylisant le manque de clarté des communications radio. Sur ce *cluster* vient se greffer la *speech melody*, doublée par le violoncelle du premier quatuor (préenregistré) sous la forme de bribes de phrases entrecoupées de plusieurs mesures de tenue d'accord des deuxième et troisième quatuors³⁹.

Le texte, qui débute sur un exposé du contexte (« They came from Boston – Goin' to L.A. – and they're headed South ») s'appuie sur une voix qui mise sur la brièveté des mots et des expressions, pour l'assurance de sa bonne compréhension, mais également pour un rapprochement toujours plus étroit avec la réalité des réactions parlées dans un contexte émotionnel profond, comme l'avoue Steve REICH (Exemple musical 1) :

Ce qui m'intéresse dans l'emploi de la langue parlée, par opposition à la mise en musique d'un texte chanté, réside dans ce que j'appelle l'aspect « documentaire » de la voix enregistrée [...] La mélodie de leur voix est l'expression organique, non préméditée, des événements qu'ils ont traversés⁴⁰.

³⁶ La partition est numérotée de manière continue de bout en bout : I. mesures 1-227 ; II. 228-656 ; III. 657-945.

³⁷ Steve REICH, « Un nouveau genre de théâtre musical : à propos de *The Cave* – 1993 », *Différentes phases*, p. 283.

³⁸ « *May-day! May-day! Liberty and West, I'm trapped, I'm trapped in the rubble – the second plane the second plane, a second plane! – May-day! May-day! May-day! I can't breathe, I can't breathe much longer, Other tower just collapsed.* » Archives du MDNY (Fire Department of the city of New York – corps des sapeurs-pompiers de la ville de New York) qui commente ce qui se passe au sol ce jour-là.

³⁹ Techniquement, il semble que plusieurs solutions soient possibles pour l'exécution de la pièce : soit les trois quatuors jouent en live, accompagnés d'un ordinateur et d'un clavier échantillonneur, soit un seul quatuor est présent, accompagné d'une bande réalisée avec un sampleur et un ordinateur.

⁴⁰ Steve REICH, « Musique et langage – 1996 », *Différentes phases*, p. 321-322.

♩ = 128

Vcl 1

They came from Bos-ton Go-in' to L. A. and the're head-ed South

16

They're go-in' the wrong They're go-in' the wrongway

Exemple musical 1 : Steve REICH, *WTC 9/11*, premier mouvement, *speech melody* (mes. 1-29)

Par ailleurs, cette mélodie de la voix se lie inextricablement avec le sens des mots prononcés.

Dans une langue tonale, la mélodie de la parole n'est pas qu'une sorte d'aura émotionnelle entourant ce qui est dit : elle fait partie du sens littéral des mots. Si la mélodie de la parole était différente, les mots auraient un sens différent.⁴¹

REICH utilise ici (toujours dans cette texture de A) sa technique de l'« arrêt sur image » appliquée au son (qu'il appelle aussi « arrêt sur son⁴² »), dans laquelle la voyelle finale – par exemple avec « way », mesure 25 – continue pendant plusieurs mesures alors que le locuteur a fini de parler. Le son final du mot parlé se prolonge, laissant derrière lui « un souffle vaporeux qui participe de l'harmonie générale⁴³ ».

Si ces techniques d'écriture confèrent à l'œuvre une certaine théâtralité, c'est aussi grâce à son minimalisme harmonique, rythmique, métrique et timbral. La répétition dans l'écriture, quant à elle, qui est une des marques stylistiques essentielles de Steve REICH, n'est plus aussi prégnante, la linéarité du discours parlé focalisant l'attention auditive. Elle se situe plutôt dans la perception d'une présence permanente, dans une métrique stable à $\frac{2}{4}$, d'une pulsation régulière (répétition de notes continues), aux deux violons du premier quatuor, les autres instruments, par contraste, assurant des tenues souvent très longues.

La sensation de concept répétitif se situe davantage dans la seconde texture sonore (B). Purement instrumentale, son introduction « brutale » par juxtaposition à A introduit un contraste sonore très prononcé : une grande clarté s'oppose au brouillage précédent qui s'est évaporé avec la voix. Le style est davantage répétitif et des motifs mélodiques résultants⁴⁴ émergent d'une métrique alternant $\frac{5}{8}$ et $\frac{2}{4}$: « Très tôt, j'ai réalisé que les motifs répétés ne présentaient d'intérêt que dans un contexte d'ambiguïté métrique », remarque Steve REICH⁴⁵. Les registres s'élargissent et les trois quatuors⁴⁶ se fondent, par entrées en tuilage, dans une harmonie d'ensemble. Le dramatisme, tout aussi présent prend donc une allure totalement renouvelée.

Le mouvement adopte une alternance de ces deux textures sonores (A et B) selon le schéma d'une variation, successivement A1 B1 A2 A3 A4/B2/A5/B3 A6, ce qui permet au dramatisme de

⁴¹ Steve REICH, « Musique et langage - 1996 », *Différentes phases*, p. 319.

⁴² Steve REICH, « Three Tales – 2002 », *Différentes phases*, p. 380.

⁴³ Steve REICH, « Three Tales – 2002 », *Différentes phases*, p. 383.

⁴⁴ « Les motifs résultants sont des motifs mélodiques qui découlent de la combinaison de deux ou plusieurs instruments identiques jouant le même motif mélodique répété, mais déphasés d'un ou de plusieurs temps. » Steve REICH, « Steve REICH and musicians – 1973 », *Différentes phases*, p. 122.

⁴⁵ Steve REICH, « Différentes phases – 2000 », *Différentes phases*, p. 348.

⁴⁶ Le troisième quatuor prend toutefois une certaine indépendance harmonique par rapport aux quatuors I et II (qui jouent dans la même harmonie, du moins aux mesures 30 et suivantes), tout en se fondant dans l'harmonie globale.

s'accentuer progressivement grâce au resserrement des deux textures dans la partie centrale (A4/B2/A5/B3, mesures 128-178). Pour la première fois mes. 123, avec des intervalles mélodiques extrêmement distendus, un véritable et unique élément mélodique du mouvement introduit le cri de panique « go ahead » (mes. 129-130), proféré en *speech melody* au violon II-1 mesures 127-129, jusque-là cantonnée dans le grave (et doublée par le violoncelle I). En plus de cette alternance resserrée des textures (déroulement temporel), REICH introduit de nouvelles configurations spatiales dans l'agencement vertical des strates sonores pulsées en croches répétées et tenues en valeurs rythmiques longues. À partir de la mesure 164 (A5) tout l'effectif instrumental est utilisé.

Si en moins de quatre minutes, REICH réussit à réaliser une densité sonore maximale au sein d'un minimum de thèmes et de textures, le centre d'intérêt et le facteur essentiel de cette théâtralité restent la voix et sa « mélodie parlée ». C'est ainsi qu'il parvient à faire basculer l'impersonnalité d'un style minimaliste en une expression individuelle-collective.

Deuxième mouvement

Après l'évocation du direct et de l'impact de la violence quelque peu descriptive sur l'émotion, vient le temps du souvenir, de l'intériorisation, de la réflexion. Dans une expression moins momentanée, plus étalée dans le temps, se pose alors plus directement le problème de sa mise en musique. Le mouvement est deux fois plus long que le précédent : il y a donc une plus grande variété de la forme sonore, dont la continuité structurelle s'organise autour des concepts de répétition, de glissements harmoniques et de pulsations.

Sur le plan rythmique, trois types de temporalité coexistent :

- la première (mesures 228-282) est dominée par le rythme de la diction du texte en *speech melody* qui se veut parole humaine la plus naturelle possible, réalisée alternativement par deux timbres et hauteurs de voix différents : l'un féminin (doublé à l'alto I), l'autre masculin (doublé, comme dans le premier mouvement, au violoncelle I). Une aura sonore très brouillée se diffuse lentement comme dans un temps arrêté, progressivement ponctuée par des échos rythmiques de la voix parlée.
- la deuxième temporalité est celle, contrairement celle de la texture précédente, d'une rythmique à la croche fortement pulsée et accentuée, et aux mètres changeants (mesures 283-570), à la manière de STRAVINSKY (*Sacre du printemps*). La fréquente répétition des mots, est un moyen employé par REICH pour évoquer la perte de contrôle de la pensée face à l'horreur, que la pulsation « mécanique » accompagne :

« Then –

Then

The second plane hit –

The second plane hit

It was not an accident

It was not

It was not an accident »⁴⁷

De cette deuxième temporalité, émerge également une dimension psychologique, voire psychanalytique. Guy ROSOLATO, s'appuyant sur FREUD, résume la situation des rapports entre répétition et remémoration :

⁴⁷ Partition mesures 346-375.

On sait l'antinomie qui existe entre la remémoration et la répétition : celle-ci venant en place de celle-là. N'y a-t-il pas un processus semblable en musique, une mise à l'écart d'une trop grande invasion par les souvenirs en faveur du seul mouvement pulsionnel [...], concrétisé par le train des formes acoustiques ?⁴⁸

ROSOLATO semble associer ici la répétition à la pulsion. Il faut avant tout tenter de chasser les souvenirs qui font mal, et la répétition, en intervenant comme pulsion apparaît comme prometteuse d'une renaissance, quitte à s'appuyer sur la réitération de la douleur, pour mieux la maîtriser. Pour ce deuxième mouvement, REICH indique avoir recueilli les témoignages d'amis et de voisins du quartier, sur un dictaphone, sans pour autant dater précisément la réalisation de cette initiative.

- enfin, la troisième temporalité, qui clôt le mouvement (mesures 601-656), adopte celle d'une respiration humaine. Son écriture rythmico-harmonique semblent s'inspirer de celle du fondu-enchaîné utilisé par SCHÖNBERG dans « Farben », troisième des *Cinq pièces pour orchestre* op. 16, que REICH apprécie particulièrement (Exemple musical 2) :

Exemple musical 2 : Steve REICH, *WTC 9/11*, deuxième mouvement, respiration humaine (mes. 601-6256)

Directement reliée à l'émotion, cette respiration humaine introduite dans l'œuvre n'est pas nouvelle chez REICH puisqu'elle existe depuis *Music For 18 Musicians* en 1967 :

C'est la respiration qui sert de mesure à la durée que doit avoir leur pulsation. Les respirations qui, l'une après l'autre, viennent refluer comme des vagues sur le rythme constant des pianos et des instruments à mailloche donnent une combinaison sonore que je n'avais jamais entendue auparavant et que j'aimerais bien explorer plus avant.⁴⁹

Il y a ajouté dans *WTC 9/11*, la technique de l'« arrêt sur son » déjà évoquée pour le premier mouvement. Si les techniques utilisées sont manifestement de circonstance, tout est suspendu à

⁴⁸ Guy ROSOLATO, « Répétitions », *Musique en jeu* n°9, Paris : Seuil, 1972, p. 43.

⁴⁹ Steve REICH, *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris : Bourgois, 1981, p. 126.

l'émotion suscitée par les mots du texte dits en *speech melody*. Le bégaiement devient de plus en plus prégnant :

« Totally silent
silent
just dust in the street
just dust
Three thousand people
Three thousand people were murdered
What's gonna happen here?
What's gonna happen here next? ».

Cette dernière phrase du deuxième mouvement « What's gonna happen here next? », particulièrement affectée par la technique de « l'arrêt sur son » associée au concept de respiration est clairement à portée politique : celle de l'engagement. Elle ouvre sur la réflexion de l'auditeur ; énigmatique, elle relate l'histoire, transmet une émotion et sollicite l'auditeur : « Si vous dites moins qu'il n'en faut, les auditeurs apportent les autres pièces du puzzle⁵⁰ », constate REICH. *WTC 9/11* est-elle pour autant une œuvre engagée ? Il y a toujours une ambiguïté dans cette dénomination d'« art engagé », car comme le dit ADORNO, « elle détournerait de la lutte concrète » :

L'œuvre engagée démasque comme fétiche l'œuvre qui prétend simplement être là, comme le divertissement gratuit de gens qui fermeraient volontiers les yeux sur le cataclysme imminent ; ou même comme hautement politique, bien que apolitique [...]. L'art engagé supprime la différence entre l'art et la réalité, alors qu'il se distingue nécessairement de celle-ci, puisqu'il est de l'art.⁵¹

Si, parlant de l'émotion dans l'œuvre, REICH dit : « On peut l'entendre un peu dans la voix de femme qui dit "I wonder what is going to happen next". Je n'ai pas été plus loin que ça⁵² », il apporte néanmoins dans le troisième mouvement, en même temps qu'une alternative à l'engagement, une solution pour endiguer le surplus d'émotion, une consolation dans l'extrême affliction par le recours à la religion. « Mon retour au judaïsme a changé ma vie. À quatre-vingts ans, la religion m'a aidé à prendre conscience de mes limites et je me berce moins d'illusions⁵³ ».

Troisième mouvement

Le troisième mouvement utilise la voix d'un habitant du quartier, de deux volontaires qui prennent la relève auprès des corps, ainsi que celle du violoncelliste/chanteur. Après le 11 septembre, les corps des victimes et les restes humains ont été rassemblés dans un centre médico-légal situé dans l'Est Side de Manhattan. Selon la tradition juive, le corps doit être veillé depuis le moment du décès jusqu'à l'enterrement. Cette pratique, appelée *shemira*, consiste à s'asseoir près du corps et à réciter des psaumes ou des passages de la Bible ; à l'origine, elle permettait, d'une part, de protéger le corps des animaux ou des insectes, d'autre part, de tenir compagnie

⁵⁰ Steve REICH, « Réalités musicales – 2016 », *Différentes phases*, p. 348.

⁵¹ Theodor Wiesengrund ADORNO, « Engagement », *Notes sur la littérature*, Paris : Champs Flammarion, 1984, p. 285-286.

⁵² Steve REICH, « Réalités musicales – 2016 », *Différentes phases*, p. 452.

⁵³ Steve REICH, « Réalités musicales – 2016 », *Différentes phases*, p. 455.

à la *nesbema* (l'âme) pendant que celle-ci plane au-dessus du corps jusqu'à l'enterrement [...] Dans le troisième mouvement, on entend deux des femmes qui étaient assises là à réciter des psaumes. On peut également entendre un violoncelliste (qui effectuait aussi la *shemira*, mais à un autre endroit) et un chantre d'une grande synagogue de New York chantant des extraits de psaumes et de la Torah.⁵⁴

Après l'évocation des constats de la catastrophe dans le premier mouvement, puis celle des témoignages dans le deuxième, vient dans le troisième mouvement le moment du recueillement spirituel. Car le judaïsme de REICH, qui ne s'était manifesté que tardivement en lui, s'est approfondi au fil des années, notamment au niveau des connaissances de la culture juive.

Les canons

Il n'est pas rare chez REICH, comme dans *Tebillim* (1981), que le troisième mouvement d'une œuvre récapitule toute la pièce. Pas nécessairement d'ailleurs d'un point de vue thématique, rythmique ou harmonique, mais surtout au niveau des techniques d'écriture employées.

Au procédé d'« arrêt sur son » intervenant dès le début du troisième mouvement, alors que la voix, en *speech melody* d'un habitant du quartier qui se recueille sur les corps est rejointe par celles de deux femmes assises là pour réciter des psaumes, s'ajoute celui du canon, certainement la plus ancienne technique d'écriture et aussi la plus répandue dans l'œuvre de REICH. Le canon est à la base de la mise en place des techniques de répétition dans sa musique.

Ici deux canons se succèdent, entrecoupés d'un passage instrumental très contrapuntique aux trois quatuors. Ils interviennent en deuxième partie de mouvement.

La mélodie du premier canon (des extraits de psaumes et de la Torah), déclinée en quatre phrases sur le pentacorde de *ré* mineur, est d'abord entonnée par un violoncelliste chanteur⁵⁵, accompagné à la quinte d'un chantre d'une synagogue de New York (mesures 728-751). Elle est ensuite reprise en canon à deux voix avec l'une des deux femmes (mesures 752-777), puis à trois voix avec les deux femmes (mesures 778-809, Exemple musical 3).

⁵⁴ Steve REICH, « *WTC 9/11 – 2010* », *Différentes phases*, p. 426.

⁵⁵ « qui effectuait aussi la *shemira*, mais à un autre endroit », précise Steve REICH dans « *WTC 9/11 – 2010* », *Différentes phases*, p. 426.

2

800

VI I-1
VI II-1
Alt 1
Vcl 1
VI I-2
VI II-2
Alt 2
Vcl 2
VI II-3
Vcl 3

mp *lahm* *lahm*

Exemple musical 3 : Steve REICH, *WTC 9/11*, troisième mouvement, premier canon (à trois voix, mes. 778-809)

La voix semble chantée dans une velléité de réalisme le plus authentique qui soit. Nous ne saurions dire si la mélodie elle-même est une citation, mais qu'importe puisqu'ici le motif prend le caractère essentiel du fond. « Fond et motif sont [...] le moment duel d'une perception une », comme le dirait MALDINEY⁵⁶.

La partie instrumentale intermédiaire entre les deux canons est un écho au 1er canon (mes. 810). Si elle renoue brièvement avec la *speech melody* pour dire « The world to come I don't really know what that means⁵⁷ » et dévoiler ainsi un autre sens possible à l'acronyme WTC (« World To Come »), elle constitue également un temps d'arrêt ou un écho ralenti de la phrase parlée dans le flux musical.

Il s'agit là d'une technique déjà éprouvée, notamment dans « Dolly », troisième mouvement de *Three Tales* (2002), que REICH avait longuement mûrie dès les années 1960. Proche de la technique d'« arrêt sur son », elle permet d'entendre des gens parler au ralenti sans modifier les hauteurs mélodiques, ou bien, comme c'est le cas ici, d'entendre un pré-écho instrumental ralenti du texte.

Le second canon, construit de la même manière que le premier mais dans une plus grande ambiguïté harmonique, étoile sa texture de pointes lumineuses se détachant de celle, continue, des cordes.

Enfin, l'œuvre renoue, par symétrie avec son début, avec l'inquiétante écriture vocale en *speech melody* : « and there's the world, and there's the world right here ». Puis elle conclut sur le *fa*₄ (tonalité du téléphone en Amérique du nord) doublé du *mi*₄.

⁵⁶ Henri MALDINEY, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne : L'âge d'homme, 1994, p. 197.

⁵⁷ Steve REICH, « WTC 9/11 – 2010 », *Différentes phases*, p. 426.

Conclusion

Cette œuvre semble faire écho à *It's Gonna Rain* (1965) qui avait été composée dans le contexte historique des missiles cubains d'octobre 1962, et dont le texte proposait aux auditeurs la métaphore d'un holocauste nucléaire imminent. En même temps qu'elle se veut créatrice de sensations, elle souligne et entérine l'ambiguïté de l'art car, comme le souligne ADORNO,

Le principe esthétique de stylisation [...] fait supposer que ce destin impensable aurait pu avoir un sens quelconque : il est transfiguré, il perd de son horreur ; c'est déjà faire injure aux victimes, alors qu'au contraire, un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice. Le ton même du désespoir est un gage que l'on donne à l'affirmation suspecte. Du coup on avale bien volontiers des œuvres plus anodines que celle-là, assumant par là un petit bout du passé. Le génocide devenant une part du patrimoine culturel de la littérature engagée, il est plus facile de continuer à jouer sa partie dans la culture qui a accouché de ce meurtre.⁵⁸

Si l'assimilation extrémiste et dangereuse de l'art à la réalité d'un STOCKHAUSEN semble balayer d'un revers de main toute cette réflexion idéologique, au profit de sa conception d'un art cosmogonique, REICH entend placer l'humain, dans un tel contexte comme raison supérieure, l'art en étant une manifestation transcendante. Son style répétitif, qui est à l'origine de ses accents intérieurs résonne comme une dynamique de vie, comme une puissance, car évitant toutes références aux musiques savantes occidentales⁵⁹, c'est-à-dire codifiées, notamment dans sa vision élargie de la musique de chambre, mais également et surtout dans l'usage de la voix parlée en *speech melody*, ou encore de la voix chantée en style de cantillation religieuse⁶⁰, il ne cesse, selon l'expression de René PASSERON⁶¹, de « répéter l'anti-mort ».

⁵⁸ T. W. ADORNO, « Engagement », *Notes sur la littérature*, p. 299.

⁵⁹ On pourrait néanmoins considérer que le quatuor à cordes est par essence une formation instrumentale d'origine savante. Mais trois quatuors à cordes réunis constituent une formation tout-à-fait originale et intéressante pour REICH car elle lui permet « notamment le tuilage d'instruments à l'unisson et au timbre similaire au sein d'un canon. » (Steve REICH, « Dimension et disposition de l'orchestre – 1990 », *Différentes phases*, p. 257). Il en est de même pour la forme du canon.

⁶⁰ « Les voix d'opéra me semblent pour la plupart artificielles, trop puissantes et même désagréables à l'oreille. J'opte donc pour des chanteurs et des chanteuses qui sont à l'aise avec le microphone, et qui peuvent dès lors se faire entendre de façon très précise, même au-dessus d'un ensemble comprenant de nombreuses percussions, tout en chantant avec une voix plus faible et peu ou pas du tout de vibrato. Cette pratique vocale est en tout point adaptée à la musique contrapuntique que je compose. » Steve REICH, « Musique de chambre, une vision élargie – 1989 », *Différentes phases*, p. 426.

⁶¹ René PASSERON, « Poïétique et répétition », *Création et répétition*, Paris : Éditions Clancier-Guénaud, 1982, p. 18.

Le monstre de Frankenstein au cinéma : une catastrophe eugénique et musicale

Quentin DUPRAT

Introduction

L'auteur britannique Mary SHELLEY (1797-1851) a publié en 1818 *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (« Frankenstein ou le Prométhée moderne »). Ce livre est considéré comme le premier roman de science-fiction puisqu'il dénonce l'eugénisme en relatant les mésaventures du jeune médecin Victor Frankenstein et du monstre anonyme qu'il a créé à partir de cadavres humains sélectionnés pour leurs aptitudes physiques. Précisons que l'eugénisme est la science qui étudie les méthodes génétiques susceptibles d'améliorer les populations humaines, en limitant ou en encourageant la reproduction des individus porteurs de caractères jugés défavorables ou favorables. Il s'agit aussi d'une théorie sociale qui préconise de telles méthodes. Les actuels débats de bioéthique étudient les problèmes moraux que soulèvent la recherche et les techniques biologiques et génétiques ; ces débats dénoncent alors fréquemment les pratiques eugéniques comme une catastrophe humaine, scientifique et sociétale. Notre propos cherchera à donner une vision de la catastrophe à travers le mythe de Frankenstein et l'eugénisme. En effet, les sélections d'organes effectuées arbitrairement par le Dr Frankenstein pour créer un homme « sans peur et tout-puissant⁶² » dans le roman ont même convaincu des physiologistes allemands contemporains de Mary SHELLEY, ainsi que Charles DARWIN, de la possibilité d'une telle entreprise. Le succès et les nombreuses adaptations du roman ont fait du monstre un véritable mythe. Le cinéma s'en est naturellement emparé⁶³ et nous travaillerons sur les films suivants :

- *Bride of Frankenstein* (« La Fiancée de Frankenstein »), 1935, réalisé par James WHALE, musique de Franz WAXMAN ;
- *Mary Shelley's Frankenstein* (« Frankenstein »), 1994, réalisé par Kenneth BRANAGH, musique de Patrick DOYLE ;
- *Victor Frankenstein* (« Docteur Frankenstein »), 2015, réalisé Paul MCGUIGAN, musique de Craig ARMSTRONG.

Le choix d'époques, de styles de réalisation et de mises en musique variés est motivé par une approche comparative qui permettra de mettre en lumière les évolutions de la perception du mythe de Frankenstein. Les films que nous retenons nous semblent également les plus emblématiques parmi ceux consacrés au mythe de Frankenstein dans leur époque respective. *Bride of Frankenstein* a particulièrement fait date, en témoigne son inscription au National Film Registry en 1998 au titre des films présentant une « importance culturelle, historique ou esthétique significative ». Le roman de Mary SHELLEY dépeint le monstre comme une victime de la cruauté des hommes et d'abord incapable de parler avant de développer une intelligence rare et une violence incroyable. On assiste également à la quête solitaire de Frankenstein visant à détruire son monstre devant l'horreur de son geste.

Voici un bref résumé de l'intrigue. Le jeune Genevois Victor Frankenstein part étudier la médecine à Ingolstadt et brûle de défier Dieu en créant la vie à partir de la mort. La peste lui fournit

⁶² Mary SHELLEY, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818 ; traduction par Paul COUTURIAU, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Paris : Gallimard, coll. « folio SF », 1988, p. 234.

⁶³ De *Frankenstein* en 1910 à *Depraved* en 2019, on ne dénombre pas moins de soixante-et-un films autour du mythe, sans compter les séries télévisées et les téléfilms.

de nombreux cadavres à partir desquels il sélectionne des organes pour finalement créer un être surhumain. Il fuit devant l'horreur que lui inspire sa créature, il l'abandonne. Livré à lui-même, le monstre se débrouille pour survivre, sans cesse attaqué par les hommes qu'il croise. Il apprend à parler et à lire en assistant discrètement à des leçons données à des enfants. Cela l'occupe quelques mois puis il se rend à Genève où son créateur est rentré chez lui. Il assassine le petit frère de Frankenstein et se fait apercevoir sur la scène du crime. Le docteur Frankenstein poursuit son monstre jusqu'à Chamonix où ils s'entretiennent dans la montagne. La créature réclame à Frankenstein de lui créer une compagne avec qui il pourrait vivre à l'écart des humains qui le rejettent. C'est en Angleterre que Frankenstein passe une seconde fois à l'acte mais il entreprend finalement de massacrer la nouvelle créature. Le monstre initial le surprend et le maudit. Bien plus tard, Frankenstein se marie avec Elizabeth. Le monstre assassine l'épouse durant la nuit de noces. Le médecin possède maintenant l'ambition de traquer sa créature pour l'éliminer. Cela le conduit jusqu'au pôle Nord, lieu isolé qui convient au monstre qui ne craint pas le froid. Frankenstein meurt là-bas de cause naturelle. Dégouté de Frankenstein et de lui-même, la créature s'immole par le feu.

Le roman de Mary SHELLEY est évidemment une fiction, son histoire une catastrophe fictive qui s'est muée en peur au fil du temps et de son passage dans la culture et les appréhensions collectives – le champ actuel de la bioéthique cristallise cette angoisse. Notre étude va porter sur la musique des films et nous allons nous intéresser en particulier à celle de deux moments-clés communs à chacun des films retenus : les génériques d'ouverture (ou les premières scènes quand il n'y a pas de générique) et les scènes de la création du monstre. Nous allons voir comment la musique installe le sentiment de la catastrophe eugénique.

Les génériques ou scènes d'ouverture

Il nous paraît primordial d'écouter et comparer les musiques d'ouverture des films. Nous allons employer plusieurs fois le terme de « *cue* » : dans l'industrie hollywoodienne, il s'agit des points d'entrée et de sortie de la musique d'un film ; pour le dire plus simplement, un *cue* est une pièce de musique composée pour un film dans un repère temporel précis. Selon la cinémusicologue Claudia GORBMAN, le *cue* d'ouverture d'un film (« *opening title* » ou encore « *main title* ») revêt en effet une importance capitale et indique la direction que va prendre le film :

En tant que support à l'ouverture des films, [la musique] définit le genre et établit une ambiance générale. De plus, l'*opening title* énonce souvent un ou plusieurs thèmes qui accompagneront l'histoire tout au long du film ; il établit les attentes des événements narratifs à suivre, de sorte que la clarté de la mélodie guide *même* un spectateur non-aguerré à la musique vers cette fonction de promesse. Enfin, la musique d'ouverture indique que l'histoire est sur le point de commencer, elle nous invite à nous installer confortablement, à cesser de discuter avec ceux qui nous accompagnent et à plonger dans un rêve éveillé.⁶⁴

Chez Franz WAXMAN – 00:00:19 – 00:01:35

Chez WAXMAN, l'ouverture du film s'inscrit pleinement dans le symphonisme hollywoodien dont le compositeur est l'une des figures phares de l'Âge d'Or⁶⁵. Ce premier *cue* « Main Title »

⁶⁴ Claudia GORBMAN, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* [« Mélodies inouïes : musiques de films narrative »], Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, p. 82 ; notre traduction.

⁶⁵ Concernant cette époque de la musique au cinéma, nous renvoyons à Claudia GORBMAN, *Unheard Melodies. Narrative Film Music* [« Mélodies inouïes. Musiques de films narrative »], Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, 186 p. ; James BUHLER, David NEUMEYER et Rob DEEMER, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History* [« Entendre les films. La musique et le son dans l'histoire du film »], Oxford : Oxford University Press,

comporte trois sections. L'introduction couvre les mesures 1 à 3 avec un mouvement ascendant en trilles chez les violons, les flûtes et les clarinettes en présentant des accords dont la plupart sont issus de la gamme par tons – sauf le premier accord :

Exemple musical 4 : Franz WAXMAN, *Bride of Frankenstein*, cue 1 « Main Title », mes. 1-3

En réalité, le compositeur écrit des trilles pour les cordes et des *tremoli* pour les bois ; cette double orthographe des modes de jeu montre déjà un tiraillement, un choix arbitraire dans la morphologie de la partition, sorte de parallélisme avec l'eugénisme. Le mouvement ascendant conjugué aux sonorités dissonantes et inhabituelles peut préfigurer l'ascension du monstre depuis le néant. Il s'agit aussi d'installer une atmosphère de peur, d'angoisse, liée à l'approche d'une catastrophe.

La seconde section allant de la levée de la mesure 4 à la mesure 26 fait la part belle à la fanfare homorythmique (quatre cors, trois trompettes et trois trombones). À l'écran, cette partie présente les principaux cinéastes du film. Fondées sur des triolets – de noires comme de croches –, ces fanfares reprennent le matériau harmonique dissonant de l'introduction en appels, comme des cris d'effroi. Elles sont entrecoupées d'interventions des bois graves et des cordes dont les lignes mélodiques décrivent des vagues en se transposant vers l'aigu, poursuivant l'inexorable ascension liée au monstre.

La dernière section réitère des élans lyriques en présentant le casting entre les mesures 27 à 43 (la fin). En *mi* majeur, des sonorités postromantiques de septièmes mineures sur l'accord de tonique par ajout d'une sixte majeure (*do* # – *mi* – *sol* # – *si*) et de quinte augmentée (*si* b – *ré* – *fa* #) sur pédale de *mi* transportent le spectateur dans l'univers rêveur propre au cinéma hollywoodien. La cadence « de CHOPIN⁶⁶ » faisant entendre la treizième majeure de dominante (sans onzième) en remplacement de la note sensible est archétypale de l'Âge d'Or du symphonisme hollywoodien : cette section dévoilant les noms des acteurs est définitivement la parenthèse sonore enchantée qui rappelle que l'œuvre filmique est un produit culturel de fiction.

Exemple musical 5 : Franz WAXMAN, *Bride of Frankenstein*, cue 1 « Main Title », mes. 27-35

La musique d'ouverture de WAXMAN plonge globalement le spectateur dans des sonorités angoissantes, toujours portées par la dissonance et des mouvements ascendants figuratifs car ils sont prémonitoires de la création des monstres. Un aparté lyrique conclut le « Main Title » pour

2015, 592 p. ainsi que Mervyn COOKE, *A History of Film Music* [« Une histoire de la musique de film »], Cambridge : Cambridge University Press, 2008, 586 p.

⁶⁶ Voir l'entrée « Sixte de CHOPIN » dans Philippe GOUTTENOIRE et Jean-Philippe GUYE, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Sampzon : Delatour France, coll. « Musique / Pédagogie », 2006, p. 100-101.

sceller le contrat tacite entre le spectateur et l'industrie du cinéma qui lui propose une œuvre de fiction.

Chez Patrick DOYLE — 00:00:21 – 00:01:35

Cinquante-neuf ans plus tard, Patrick DOYLE ouvre l'adaptation de BRANAGH par le *cue* 1M0 « To Think of a Story » alors qu'une voix-off incarne Mary SHELLEY présentant son projet de récit effroyable, catastrophique. La musique, pulsée, émerge du grave de l'orchestre pour amener une mélodie médiane confiée aux altos, cor, trombone et euphonium. Si l'écriture en mode mineur est plus simple et consonante que celle de WAXMAN, elle apparaît ténue, renfrognée et moins grandiloquente à l'image du Dr Frankenstein.

Après ce prologue, les images succèdent au générique. Toutefois, l'album commercialisé juxtapose dans la même piste le second *cue* du film, 1M1 « Stormy Weather », qui utilise le matériau musical de la création du monstre. Le manuscrit autographe⁶⁷ de l'orchestrateur Lawrence ASHMORE indique d'ailleurs le lien qui doit unir ces deux *cues* dans l'album. Tout dans ce deuxième *cue* est un déchainement de force, prémonition de la puissance du monstre, dans un *allegro molto* à $\frac{6}{4}$ rempli de trilles criants, de triolets de croches et d'un discours explorant le registre aigu.

En présentant une musique d'abord tournée vers Frankenstein pour ouvrir le film avec 1M0 « To Think of a Story » puis vers le monstre avec 1M1 « Stormy Weather », ce film annonce fermement une dualité entre les deux personnages principaux avec une portée psychologique forte. Cette dialectique musicale souligne la solitude de Frankenstein dans ses quêtes pour créer puis détruire son monstre.

Chez Craig ARMSTRONG — 00:00:56 – 00:03:16

En 2015, vingt-et-un ans après celle de Patrick DOYLE, la musique de Craig ARMSTRONG accompagne également un prologue. Le film de Paul MCGUIGAN prend des licences vis-à-vis de l'histoire originelle de Mary SHELLEY⁶⁸. Si on laisse de côté la brève musique de cirque illustrative, le *cue* d'ouverture, 1M1 « Opening », déroge au symphonisme hollywoodien ; l'esthétique, complètement différente, mêle les cordes de l'orchestre à du *sound design*⁶⁹. L'ensemble donne une musique lisse, presque amorphe, ponctuée d'électronique et de percussions douces. Ce paysage sonore n'annonce pas un film de science-fiction ni d'épouvante, la musique ici n'en possède pas des caractéristiques traditionnelles. Si les sonorités avant-gardistes telle l'électronique appartiennent habituellement à la grammaire sonore de la science-fiction, leur utilisation dans ce film, douce et subtile, augure surtout un film réflexif et plein d'affliction. En effet, le spectateur suivra la narration du point de vue de l'assistant et protégé du Dr Frankenstein, Igor.

Les scènes de la création du monstre

Pivot dans la narration, véritable point de non-retour, la scène de la création du monstre constitue l'avènement de la catastrophe eugénique.

⁶⁷ Une copie numérique du manuscrit circule sur Internet parmi une communauté de collectionneurs de conducteurs de musiques pour le cinéma.

⁶⁸ L'intrigue, remaniée en profondeur, se déroule alors de Londres des années 1890 et intègre un nouveau personnage principal, Igor, incarné par Daniel RADCLIFFE.

⁶⁹ Il s'agit d'une composition sonore numérique.

Chez Franz WAXMAN — 01:02:23 – 01:09:23

Le réalisateur James WHALE a d'abord réalisé en 1931 *Frankenstein* correspondant à la première moitié du roman de Mary SHELLEY avant de tourner la seconde partie en 1935, celle qui nous intéresse. Dès lors, la scène de création de monstre sur laquelle nous allons nous pencher pour en examiner la mise en musique est celle de la compagne de Frankenstein, d'où le titre du second film *Bride of Frankenstein* (« La fiancée de Frankenstein ») – il faut comprendre la fiancée créée par Frankenstein.

Il s'agit du *cue* 21 « Creation Sequence / The Tower Explodes / End Titles », mesures 111 (à l'instant où le cœur commence à battre au son d'un *mi* de timbale) à 317. Alors que Frankenstein et Pretorius travaillent à l'assemblage d'organes, de brèves interventions de cordes aiguës, en septièmes de dominante parallèles dont la quinte a été abaissée pour la dissonance (mes. 127-134), surplombent les coups de timbales obstinés.

The image shows a musical score for four instruments: Violons I, Violons II, Altos, and Timbales. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violon parts (I, II, and Altos) are marked with *div. pp sul pont.* and *mf*. The Timbales part is marked with *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A *8va* marking is present at the top of the Violon I staff. The score is divided into measures 127, 128, 129, and 130.

Exemple musical 6 : Franz WAXMAN, *Bride of Frankenstein*, *cue* 21 « Creation Sequence / The Tower Explodes / End Titles », mes. 127-130

Lorsque le diffuseur cosmique qui transfère l'électricité de la foudre se positionne au-dessus du corps en descendant, le discours musical descend aussi chromatiquement vers le grave en septièmes de sensible, superposant triolets et quatriolets avec des cors en sons bouchés et des roulements de cymbales suspendues (mesures 189-193). La musique glaçante de l'effroyable engin souligne le synchronisme impérieux entre les images et la musique. Cela en fait une partition absolument narrative.

Quand la foudre atteint le corps, la musique, inaudible, est recouverte par les crépitements de l'énergie. La partition permet de remarquer des doubles-croches ininterrompues ascendantes et descendantes en arpèges renforcés par des *glissandi* de harpe. Jusqu'à la grande pause mesure 317, l'écriture reste dense mais irisée de percussions cristallines, d'harmonies chatoyantes et de traits lumineux des bois dans un contexte de *mi* majeur qui rappelle l'ouverture du film. La création de la fiancée de Frankenstein est alors musicalement féérique bien que les images montrent un laboratoire lugubre rempli de machines horribles sans compter le corps composite de la fiancée. Ce décalage saisissant entre la musique et les images suggère d'une part l'aspect mystique de la création du monstre et d'autre part la folie catastrophique, contre-nature des créateurs⁷⁰.

Chez Patrick DOYLE — 00:43:47 – 00:45:47

L'urgence caractérise le *cue* 6M1 « The Creation ». La catastrophe semble s'immiscer dans l'ensemble des paramètres musicaux. Le tempo est alerte avec la noire équivalant à cent-soixante

⁷⁰ Michel CHION parle alors d'effet « anempathique ». Voir *La Musique au cinéma*, Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, p. 229.

battements par minutes, les métriques inconstantes (sur les quatre-vingt-trois mesures du *cue*, il y a trente-et-un changements, soit presque une métrique pour trois mesures). Le discours est empreint de fulgurance rythmique avec des duolets et de nombreux triolets qui servent parfois à déployer un contre-chant bavard et pressé. De nombreuses syncopes alimentent cette musique pulsée comme un hoquet du monstre qui prend vie dans une ample métrique à $\frac{8}{4}$:



Exemple musical 7 : Patrick DOYLE, *Mary Shelley's Frankenstein*, 6M1 « The Creation », mes. 19-20

Un arrêt brutal et chaotique, sans cadence, conclut le *cue* alors que le monstre vient de prendre vie.

Les mélodies sont fragmentaires et prennent des directions tous azimuts accompagnant ainsi les précipitations de Frankenstein dans son laboratoire qui se jette dans tous les sens après ses appareils. Cette sensation d'effolement se trouve renforcée par des traits rapides de ponctuation dans l'aigu et par un jeu de contrepoint énonçant une même phrase musicale avec un décalage (d'abord d'un soupir puis d'un demi-soupir, et échange de la phrase entre les registres) comme si Frankenstein ne parvenait pas à agir assez rapidement :



Exemple musical 8 : Patrick DOYLE, *Mary Shelley's Frankenstein*, 6M1 « The Creation », mes. 40-50

L'harmonie est tonale avec des accords de trois sons et fonctionnels. L'urgence se traduit par une instabilité tonale due à des modulations dans des tons mineurs (*mi*, *do* ou encore *ré* mineurs).

Enfin, Patrick DOYLE recourt au *tutti* du grand orchestre symphonique qui déploie tout un arsenal de percussions comme autant d'outils à la disposition de Frankenstein alors qu'il crée la vie à partir du néant. La texture orchestrale dense souligne l'importance de la scène et la panique qui saisit le médecin. Notons des trilles joués aux cors à découvert sur vingt-et-une pulsations (mesures 26 à 32) dont l'effet traduit une terreur démentielle.

Chez DOYLE, la création du monstre est une scène d'horreur tant visuelle que musicale emportée dans une vitesse effrénée.

Chez Craig ARMSTRONG — 01:28:13 – 01:31:56

Le *cue* 7M54-57 « Prometheus Ascending » met en musique la scène de la création dans le film de Paul MCGUIGAN. Frankenstein et son équipe mènent les derniers préparatifs au son d'un

ostinato rythmique constitué d'une longue et quatre brèves qui instaure un climat nerveux, agité. Les notes graves ainsi répétées sont traitées en pédales dans un contexte sombre de do mineur. Un crescendo orchestral et sonore s'installe au fur à mesure de l'avancement du projet : plusieurs plans orchestraux répétitifs sont successivement ajoutés (ponctuations de cuivres, tapis rythmiques des cordes et enfin une mélodie du chœur souligne la solennité du moment), de même que des effets sonores rejoignent la bande son (bruits des éclairs, des cliquetis des machines) pour renforcer l'atmosphère fébrile.

La phase d'attente, traduite par l'arrivée de la foudre dans le circuit, transforme la musique. Sa gestion du temps est lisse avec des dynamiques plus calmes et une texture sobre. L'excitation musicale revient par le retour d'*ostinati* où les cordes accaparent l'attention musicale avec leurs arpèges ascendants d'accords parfaits mineurs traités en *tremoli*. Les cors sont employés en contre-chants pour renforcer la gravité de l'action.

Lorsque le corps est exposé à la foudre en suspension au-dessus du sol, les bruitages s'interrompent momentanément pour laisser place à la seule musique dans un effet vertigineux. À l'inverse, la musique est plus discrète quand la foudre encercle le corps avec des crépitements effroyables.

Alors que la créature s'apprête à recevoir la vie, la voix-off d'Igor effectue une introspection, calmant les bruits et s'accompagnant d'une musique apaisée, comme un ultime moment de grâce avant la catastrophe. L'écriture se pare de brillance : harmoniques des violons tenues, lente mélodie des cordes médianes avec le velouté des cuivres dans une dynamique douce. Le contraste n'est que plus saisissant lorsque Frankenstein crie en effectuant la dernière manipulation, laissant place à un silence seulement empli des décharges électriques convergeant vers le monstre.

Une dernière section de musique aléatoire et bruitiste conclut la création du monstre qui commence à respirer et à se mouvoir. L'écriture des cordes en mode de jeu et d'attaque particuliers contribue au bruitisme : harmoniques, *tremoli*, derrière le chevalet, sur la touche, *col legno*...

Chez ARMSTRONG, ce n'est ni l'horreur ni l'urgence que la musique traduit principalement, mais l'attente, l'angoisse introspective de l'échec de la création du monstre.

Conclusion

Au terme de notre exploration à travers des musiques de différentes adaptations du mythe de Frankenstein et en nous arrêtant sur les moments-clés de l'ouverture et de la création, nous constatons que les techniques d'écriture musicale comme les résultats sonores vont des faits à leur réception, du vécu à l'interprétation personnelle qu'en font les personnages.

Franz WAXMAN écrit une musique très narrative, symphonique et remplie d'effets musicaux annonçant la catastrophe eugénique dès son cue d'ouverture. Le synchronisme est une caractéristique importante. Patrick DOYLE opte pour une écriture plus simple mais avec une importante densité dans l'orchestration qui leste le drame, donne du poids à la conscience torturée de Victor Frankenstein. Sa gestion du temps musical reflète la psychologie des protagonistes. Craig ARMSTRONG, quant à lui, choisit un langage bien plus avant-gardiste pour l'ouverture, une écriture presque minimaliste et mêlée de nombreuses sonorités électroniques qui « dépoussièrent » l'histoire, la mettent au goût du jour tout en présageant un malheur par son caractère pessimiste. Il s'autorise un retour à une écriture plus conventionnelle pour d'autres scènes, son objectif réside dans la création de climats musicaux, d'atmosphères sonores rassemblant bruits et musique.

Si les esthétiques musicales de trois films sont différentes et suivent l'évolution de la musique au cinéma⁷¹, le sentiment de la catastrophe eugénique, l'appréhension du mythe de Frankenstein par la musique change lui aussi au fil des époques. En 1935, la partition de *Bride of Frankenstein* en souligne l'horreur et le prodige. À la fin du XX^e siècle, celle de *Mary Shelley's Frankenstein* accorde une importance particulière à la psychologie des protagonistes et à leur dualité, à la fulgurance de la narration. Enfin, récemment, celle de *Victor Frankenstein* se tourne pleinement vers la psychologie du médecin et la folie qui le gagne.

⁷¹ Nous avons rencontré trois courants dans notre étude avec le symphonisme « chargé » de l'époque de WAXMAN, l'ère des thèmes musicaux où se situe DOYLE et la révolution numérique qui conjugue orchestre et *sound design* dont s'empare ARMSTRONG.

Le *zbójnicki* ou danse des bandits d'honneur, une catastrophe légendaire

Marie RENAUDIN

Au cœur des Carpates, dans la partie polonaise des montagnes Tatras, se trouve la région Podhale. Bannis et paysans en fuite au XI^e siècle, agriculteurs polonais de passage aux XII^e et XIII^e siècles ou encore Valaques sédentarisés aux XV^e et XVI^e siècles firent de cette région une aire de passage et de brassage de populations⁷². Issue tant de la rencontre entre différentes populations que de la vie pastorale, la culture locale offre de nombreux points communs avec d'autres régions des Carpates. C'est dans ce décor de haute montagne, entre la Pologne et la Slovaquie, que prend place la légende du « Robin des Bois » slave, Juraj JANOSIK, et la danse traditionnelle qui met en scène les aventures des bandits de grand chemin, nommée *zbójnicki*⁷³.

Catastrophe, au sens étymologique, c'est un bouleversement, un retournement. Or la légende en question s'est construite parallèlement à des événements historiques majeurs. La présente étude s'inscrit ainsi dans le champ de l'ethnomusicologie et propose d'aborder la danse *zbójnicki*, et la légende qu'elle évoque, sous le prisme de la rupture historique qui s'opéra entre les XVIII^e et XIX^e siècles en Pologne. Le propos sera documenté par deux séjours de « terrain » réalisés à Zakopane entre 2018 et 2019⁷⁴. L'observation participante et la documentation par des vidéos, des enregistrements ou des entretiens ont, par la suite, guidé l'élaboration de descriptions ethnographiques. Dès lors, ce travail se présente comme un aller-retour entre synchronie (tout part ici de l'observation de la pratique musicale) et diachronie (à travers un regard sur l'évolution de la danse, de la légende et de leurs significations selon les époques).

Dans cette optique, partant du vécu du « terrain » de recherche, il s'agira en premier lieu de rendre compte de ce qui a été observé : décrire la danse, la musique qui l'accompagne et le contexte dans lequel elle prend place. Ensuite, qu'en disent les musiciens et universitaires locaux ? Quelles sont, d'après eux, les origines de cette danse ? Enfin, l'interprétation des données rassemblées précédemment, en regard de l'histoire de la Pologne, permettra de comprendre la danse *zbójnicki* comme l'évocation – voire le produit – d'une catastrophe.

Observations et descriptions

Exemples de contextes d'observation de la danse *zbójnicki*

Au mois de mai 2018, se déroula le concours de musique *Przednowek w Polanach* (« Pré-renouveau »⁷⁵ dans les Clairières) à la maison populaire (*Dom ludowy*) de Kościelisko, village situé à cinq kilomètres à l'ouest de Zakopane. Les candidats se succédèrent sur scène durant tout l'après-midi, après quoi un groupe folklorique de la région se représenta pour faire patienter le public

⁷² Krzysztof TREBUNIA TUTKA, *Musyka Skalnego Podhala* [« Musique du Podhale Rocheux »], Zakopane : Tatrzanski Park Narodowy, Zakopane, 2010.

⁷³ Le terme *zbójnicki* est l'adjectif se rapportant au nom *zbójnik*, « brigand » ou « bandit ».

⁷⁴ Ces deux séjours eurent lieu à l'occasion de deux stages au Musée des Tatras et d'un séjour Erasmus.

⁷⁵ Le terme *przednowek* signifie « avant le renouveau » et désigne la période transitoire de la fin de l'hiver, à la veille du printemps, lorsqu'il reste seulement la fin de la récolte de l'année passée pour subsister. C'est aussi la période des premiers semis, amenés par la suite à éclore, à l'image des nouveaux talents qui se présentent au concours *Przednowek w Polanach*.

pendant la délibération du jury. Au programme, chants et danses s'enchaînaient et le spectacle s'acheva par un *zbojnicki* accompagné par l'ensemble local *kapela góralaska* (bande montagnarde), c'est-à-dire deux à trois violons⁷⁶ et une basse de type basse de procession⁷⁷. L'année suivante, au cours du deuxième séjour dans la région, un concours pour enfants intitulé *Złote kierzpce* (les *kierzpce*⁷⁸ d'or) se tint au printemps au cinéma Giewont de Zakopane. Parmi les six groupes candidats du jour, deux d'entre eux dansèrent un *zbojnicki*. Les danseurs étaient accompagnés par une *kapela góralaska* ou par un autre enfant en sifflant. Dans ces deux premiers contextes d'observation, en situation de représentation, les danseurs et les musiciens revêtaient le costume traditionnel. Enfin, en 2018 comme en 2019, le répertoire de danse (dont les marches pour le *zbojnicki*) était enseigné dans le cadre du cours de musique de Krzysztof TREBUNIA TUTKA au centre culturel et sportif de Zakopane (*Tatrzańskie Centrum Kultury i Sportu « Jutrzenka »*).

Description de la danse et de la musique

Le *zbojnicki* est une danse de groupe exécutée uniquement par des hommes. Les danseurs sont disposés en cercle et brandissent des piolets. Ils alternent entre la marche dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et différentes figures exécutées sur place face au centre. Les mouvements, acrobatiques, requièrent une grande agilité physique. Dans la marche comme dans les sauts, le pas est lourd et bruyant, le poids des costumes rajoute encore à la charge du mouvement. Le *zbojnicki* amène par ailleurs le thème de la violence symbolique, telle qu'évoquée par Nicolas ELIAS⁷⁹ : elle se dévoilerait alors à travers la figure du cercle comme facteur d'inclusion et exclusion. Il semble qu'elle soit aussi présente par le mime de combats chorégraphiés et par la musique dite « dissonante ». Le cercle apparaît ici fermé, réservé à quelques hommes assez forts pour réaliser les figures. Les hommes plus faibles, les femmes et le public en sont exclus.

La danse fonctionne par cycle, dont la structure globale se présente sous l'enchaînement suivant : marcher en cercle dans le sens inverse des aiguilles d'une montre les uns derrière les autres, exécuter des sauts sur place face au centre du cercle en retombant accroupi ou lancer les piolets en sautant, faire des pas sur place en ligne. Un *leader* indique les changements ; par exemple s'accroupir, lâcher ou saisir le piolet. Le pas du premier cycle de la danse est directement issu de la danse de couple *góralski*⁸⁰, il s'agit du pas *ozwodna*⁸¹. Ainsi, lors d'une soirée chez l'habitant observée en 2018, les hommes se rassemblaient en cercle pour s'exercer aux pas du *góralski* sous les ordres de leur hôte (danseur lui aussi) qui indiquait les pas à effectuer, en se déplaçant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre ou en restant sur place. Cet épisode dansé présente une ressemblance troublante avec le *zbojnicki* mais il s'en détache par l'absence de marche et par l'enchaînement plus aléatoire des pas. Il en va de même concernant la musique du *zbojnicki* : les mélodies *ozwodne*⁸²

⁷⁶ Ici, trois violons et une basse.

⁷⁷ Il s'agit d'un cordophone composite, de la famille des luths à manche rapporté, en forme de boîte, n° 321.322 de la classification HORNBOSTEL-SACHS.

⁷⁸ Les *kierzpce* sont les chaussures traditionnelles en cuir.

⁷⁹ Nicolas ELIAS, « À propos de violence. Étude d'une danse communautaire du Nord-Est de la Turquie », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 30 septembre 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/976>

⁸⁰ Le terme *góralski* est un adjectif dérivé du nom *góral*, « montagnard ».

⁸¹ Le pas de danse *ozwodna* est plus lent que les autres pas de la danse *góralski* (*kerzesana* et *zpyrtanie*, définis ci-après).

⁸² Exemple musical 9 : transcription de Krzysztof TREBUNIA TUTKA dans *Muzyka Skalnego Podhala*, op. cit., p. 89.

(lentes) pour accompagner la première partie et les mélodies *zzielona*⁸³ (verte) pour accompagner les pas des danseurs disposés en ligne à la fin de chaque cycle appartiennent au répertoire de la danse *góralski*.



Exemple musical 9 : *Ozwozna do zbjórnickiego* [« *Ozwozna* pour le *zbjórnicki* »]. « *Tońcyli zbjórnicy w Mikulášy* » [Les bandits dansaient à Liptovský Mikuláš]. Transcription de Krzysztof TREBUNIA TUTKA.



Exemple musical 10 : *Do zbjórnickiego* [« Pour le *zbjórnicki* »]. *Wolna* [« Lente »]. *Do zbyrkawo* [« Pour entrechoquer »]. « *W syrym polu* » [« Dans l'ancien champ »]. Transcription de Krzysztof TREBUNIA TUTKA.

En introduction à chaque partie du cycle, une *przyśpienka* – couplet d'introduction consistant en une mélodie de deux phrases entonnée par le *leader* et harmonisée à la tierce par les autres danseurs – permet d'indiquer aux musiciens la mélodie souhaitée. Le répertoire propre au *zbjórnicki* est constitué de marches entièrement dédiées à cette fonction. Cela diffère du reste du répertoire de danse qui a, quant à lui, des fonctions interchangeables : une même mélodie peut alors accompagner une danse de couple ou souligner la solennité d'un événement (mariages, fêtes, enterrements...). Les mélodies sont généralement découpées en deux phrases suivant une mesure binaire à deux temps ($\frac{2}{4}$). Elles se caractérisent par l'emploi du mode *skala podhalańska*⁸⁴ (échelle « podhalienne » ou échelle de Podhale) également nommée *skala góralaska* (échelle montagnarde), reconnaissable par sa tierce majeure, sa quinte constitutive et ses deux degrés mobiles – la quarte (augmentée) et la septième (abaissée). À ce sujet, il convient de mentionner la présence accrue des modes lydien et mixolydien dans le répertoire étudié. De plus, cette même échelle dite « de Podhale » est utilisée par Béla BARTÓK et identifiée alors par Ernő LENDVAI comme « gamme des harmoniques naturels » ou « gamme acoustique »⁸⁵. Elle est également l'échelle de la flûte harmonique, employée notamment pour accompagner les chants du répertoire de Podhale⁸⁶. Les Exemple musical 12 et Exemple musical 13 présentent deux propositions de transcription d'une même mélodie, dont le *do*₅ est dièse dans la première⁸⁷ mais bécarré dans la deuxième⁸⁸. Ces exemples tendent à confirmer une certaine mobilité de la septième dans la notation de ce mode. Sans s'attarder sur des considérations analytiques, il semble important de mentionner l'évolution

⁸³ Le nom *zzielona* vient du premier vers de la mélodie la plus célèbre de ce type : *Zielono lipka cy jawor* (« Tilleul vert ou sycamore »). Exemple musical 10 : *zzielona* pour le *zbjórnicki*. Transcription de Krzysztof TREBUNIA TUTKA dans *Muzyka Skalnego Podhala* [« Musique du Podhale rocheux »], tome 3 « *zapis nutowy* » [notation musicale], Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021, p. 205.

⁸⁴ Voir Exemple musical 11.

⁸⁵ À ce propos, voir Ernő LENDVAI, Béla BARTÓK, *An Analysis of His Music*, Londres : Kahn & Averill, 1971 [2000].

⁸⁶ Krzysztof TREBUNIA TUTKA, *op. cit.*, 2010, p. 8.

⁸⁷ Stanisław MIERCZYŃSKI, *Muzyka Podhala*, Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949 [1930], p. 85.

⁸⁸ Krzysztof TREBUNIA TUTKA *Tanec górali podhalańskich* [« La danse des montagnards de Podhale »], Zakopane : Tatrzanski Park Narodowy, 2011, p. 90.

de la mélodie suivant un mouvement conjoint descendant⁸⁹. Par ailleurs, son accompagnement diffère des autres genres régionaux, puisque le second violon donne des coups d'archet vers le bas pour marquer les temps avec une double corde, puis vers le haut pour marquer les contretemps – mode d'accompagnement qui n'est pas sans rappeler le jeu du *bratsch* (alto) des Roumains. Comme pour le reste du répertoire de danse, les instruments employés et la répartition de leurs rôles correspondent le plus souvent à ce que Luc CHARLES-DOMINIQUE désigne comme « bande » de violons – ici nommée *kapela góralska* – composée d'un premier violon (*prym*), d'un second violon (*sekund*) et d'une basse (*basy*)⁹⁰. Notons que les musiciens⁹¹, ainsi que les œuvres de peinture sur verre conservées dans les collections du Musée des Tatras de Zakopane, présentent la cornemuse comme antérieure au violon dans l'accompagnement de la danse, qui l'aurait remplacée au cours du XX^e siècle.

The image displays four musical staves in G-clef, each showing a scale of notes. The first staff, titled 'R/ Majeur', shows the G major scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff, titled 'Mode de Fa', shows the F major scale: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The third staff, titled 'Mode de Fa sur Ré', shows the F major scale starting on D4: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. The fourth staff, titled 'Skala Góralska', shows the same scale as the third staff but with fingerings indicated below the notes: 1, 2, 3, 5, 5.

Exemple musical 11 : Explication du mode *Skala Góralska* également nommé *Skala Podhalańska*

⁸⁹ Voir les Exemple musical 12 et Exemple musical 13.

⁹⁰ Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Les « bandes » de violons en Europe : cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout : Brepols, 2018.

⁹¹ Entretiens et communication personnelle avec Krzysztof TREBUNIA TUTKA, Szymon BAFIA et Paweł ŁOJAS, 2018 et 2019.

♩ = 126

Violon 1

Violon 2

Basse

Vln. 1

Vln. 2

Basse

Exemple musical 12 : Exemple de marche pour le *złójnicki. W Murowanej Pivnicy*. Transcription de Stanislaw MIERCZYŃSKI

♩ = 134

Exemple musical 13 : Exemple de marche pour le *złójnicki. W Murowanej Pivnicy*. Transcription de Krzysztof TREBUNIA TUTKA

Qu'en disent les musiciens ?

Des alpages de Haute Hongrie à la scène

Dans l'ouvrage *Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians*, l'ethnomusicologue américain Timothy COOLEY écrit que la danse *złójnicki* serait originaire de Haute Hongrie⁹², ce qui reste une aire assez vaste. Pour la décrire, l'auteur fait référence aux danses hongroises de recrutement militaire, telles que les *verbunkos*. Krzysztof TREBUNIA TUTKA, musicien local, rapproche le *złójnicki* des danses de guerriers telles que le *kozak doński* (Cosaques du Don) en Ukraine ou Russie ou l'*arkana* des Houtsoules⁹³. Dès lors, il paraîtrait pertinent d'ajouter une comparaison avec les danses de bandits d'honneur comme le *zeybek* en Turquie⁹⁴ pour l'évocation d'un héros d'antan.

Selon Krzysztof TREBUNIA TUTKA⁹⁵, la forme actuelle daterait du début du XX^e siècle avec l'essor des premiers groupes folkloriques. Il ajoute que, autrefois, chaque danseur effectuait un pas différent et qu'il s'agissait probablement d'une danse pastorale associée à un temps d'amusement

⁹² Timothy COOLEY, *Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians* [« Faire de la musique dans les Tatras polonais : Touristes, ethnographes et musiciens de montagne »], Bloomington : Indiana University Press, 2005. La Galicie se situait sur le territoire de Haute Hongrie : voir ci-après, dans la partie « contexte historique ».

⁹³ Krzysztof TREBUNIA TUTKA, *op. cit.*, 2011, p. 7

⁹⁴ À propos du *zeybek*, voir Jérôme CLER, « Le bandit d'honneur, "double" du danseur en Turquie occidentale », dans Isabelle BIANQUIS-GASSER, David LE BRETON et Colette MÉCHIN, *Le corps, son ombre et son double*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 185-197.

⁹⁵ Krzysztof TREBUNIA TUTKA, *op. cit.*, 2011, p. 7-25.

dans les alpages. Il justifie cette thèse par la présence de pas issus de la danse *góralski* (*ożwodne* – « lentes », *krzesane*⁹⁶ – « frappées », *zpyrtanie* – « retournement »⁹⁷) ainsi que par l'évolution de l'accompagnement de la danse – au *złóbcoki*⁹⁸, à la cornemuse puis au violon.

La légende

La danse évoque la légende de Juraj JANOSIK, célèbre bandit d'honneur originaire de Haute Hongrie. Pour protéger le héros né à Terchova en 1688, trois sorcières lui confièrent trois pouvoirs – la force, l'immortalité, la rapidité – contenus dans trois réceptacles dont il n'oserait se séparer – un piolet, une ceinture, une chemise. Il convient de noter que ces derniers apparaissent aussi à travers le costume des danseurs, consistant en un costume traditionnel comportant notamment une chemise et une ceinture, ainsi qu'un piolet, tour à tour brandi, frappé, lancé ou posé au cours de la danse. En revanche, cet accessoire n'est pas présent dans d'autres danses, comme le *góralski* par exemple. Juraj JANOSIK devint le chef d'un groupe de bandits d'honneur, dont la légende raconte qu'ils volaient aux voyageurs autrichiens pour donner aux montagnards des Tatras. Héros adulé de la population mais activement recherché par les autorités hongroises, la trahison d'une femme ou d'un membre de la bande⁹⁹ le perdit et le conduisit à son arrestation puis exécution à Liptovský Mikuláš en 1713. Mais l'histoire ne s'arrêta pas à la mort du héros et la légende se trouva relatée dans nombre de ballades *janosikowe*, autrefois chantées, aujourd'hui jouées lors des enterrements notamment¹⁰⁰. C'est aussi cette légende qui est représentée dans la danse. Après avoir décrit ces dernières, il convient maintenant d'élargir le regard à l'échelle du contexte historique, lieu de bouleversement, lieu de catastrophe.

Mise en scène de la catastrophe

Contexte historique

Catastrophe, au sens étymologique, c'est un « retournement ». Ici, la catastrophe réside dans une rupture historique : la disparition de la Pologne. Partagée à trois reprises au XVIII^e siècle¹⁰¹ entre la Prusse à l'ouest, la Russie à l'est et l'Autriche au sud, elle fut finalement rayée de la carte en 1795. Dans ce contexte, le sud de la Pologne se trouva annexé à l'Autriche dans la région plus vaste

⁹⁶ D'après Ewa PAWLIKOWSKA, chargée de cours à l'UFR d'Études slaves de Sorbonne Université, interprète de conférence et traductrice (communication personnelle, 2021), le mot *krzesane* se rapporte au verbe *krzesać*, c'est-à-dire « faire des étincelles » en frottant une pierre ou en la frappant avec un morceau de fer. Elle ajoute que ce terme ancien est aussi utilisé en ukrainien pour désigner une figure de danse qui consiste à taper avec les talons et bondir en même temps (« *krzesac' hotubce* »). Dans le cas qui nous occupe, il s'agirait plutôt de frapper les deux pieds l'un contre l'autre en sautant ou frapper un pied avec une main.

⁹⁷ Dans la danse de couple *góralski*, le pas *zpyrtanie* correspond au moment où le danseur attrape sa partenaire par la taille pour tourner dans un sens puis dans l'autre. C'est la dernière partie de la danse et le seul contact physique entre les deux danseurs. Or dans le *zbojnicki*, si l'on retrouve le principe d'une partie conclusive du cycle, en revanche aucun contact physique n'a lieu entre les danseurs et le pas final s'exécute différemment (il consiste en une alternance entre un pas vers la gauche puis vers la droite).

⁹⁸ Le *złóbcoki* est un cordophone en forme de boîte de type luth à manche rapporté. Le plus souvent de facture amatrice et de petite taille, il est associé à la vie pastorale.

⁹⁹ L'identité du traître diffère selon les versions de la légende.

¹⁰⁰ Entretien avec Krzysztof TREBUNIA TUTKA (2018) et observation de funérailles (2019).

¹⁰¹ Le premier partage eut lieu en 1772, le deuxième en 1793 et le troisième en 1795. Les villes de Cracovie et Sandomierz rejoignirent la Galicie lors de ce troisième partage.

nommée Galicie (*Galicja*)¹⁰². Le désintérêt de l'Empire pour la Galicie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle accorda aux villes un certain rayonnement des universités et des arts, comme ce fut le cas à Cracovie. De même, dans cette effervescence culturelle, l'on « découvrit » Zakopane. Ses paysages splendides, l'architecture pittoresque, le dialecte et la musique des habitants comblèrent le goût pour l'exotisme des premiers touristes et des artistes, qui s'en inspirèrent et contèrent leur voyage¹⁰³. Ces récits, s'inscrivant dans la tradition de l'esthétique romantique, constituèrent les premières documentations sur la région¹⁰⁴.

En revanche, s'ajoutant au contexte de nombreuses famines, les réformes administratives concernant le droit de propriété ainsi que l'influence du gouverneur autrichien Franz STADION incitèrent les paysans polonais à s'insurger contre les propriétaires. C'est ainsi qu'éclata par exemple, en 1846, le « Massacre de Galicie ». Des nobles originaires de Poznanie et de Cracovie tentèrent de déclencher une révolte en Galicie occidentale mais les paysans polonais se soulevèrent contre eux, menant à l'intervention des troupes autrichiennes et à de nombreux massacres¹⁰⁵. Un autre exemple : dans la région Podhale, une insurrection éclata dans le village de Chochółów en 1846, lancée par Cracovie et menée par les paysans montagnards contre les propriétaires autrichiens. Cette action s'acheva par un massacre entre les insurgés et leurs voisins venus du village Czarny Dunajec (situé à dix kilomètres au nord de Chochółów) en renfort des troupes autrichiennes. Revenant au sujet du banditisme de grand chemin, si celui-ci se développait depuis le XVII^e siècle en Podhale et en Silésie pour le versant polonais, dans le Liptov pour le versant hongrois, il s'intensifia au XIX^e siècle et visait principalement les fermes. Ainsi, dans l'article « Hang Him High: The Elevation of JÁNOŠÍK to An Ethnic Icon¹⁰⁶ », Martin VOTRUBA relie le développement du brigandage aux famines et à la désertion, l'expliquant comme un moyen de survie pour les jeunes montagnards. Les membres de la bande de Juraj JANOSIK sont d'ailleurs représentés avec un costume militaire autrichien dans les peintures sur verre¹⁰⁷. En effet, bien que cet élément puisse paraître anachronique au premier abord puisque Juraj JANOSIK a vécu avant les partages de la Pologne, il convient de rappeler qu'il est né en Haute-Hongrie dans l'actuel versant slovaque des Tatras et serait entré dans l'armée hongroise avant de se consacrer au banditisme.

La relecture de la légende, ou l'élévation dans un contexte de catastrophe

D'après Martin VOTRUBA, les bandits étaient craints par la population locale. Dans l'article mentionné précédemment¹⁰⁸, il montre comment la légende de Juraj JANOSIK et des bandits d'honneur s'est construite à posteriori, au XVIII^e siècle puis au XIX^e siècle en pleine partition de la

¹⁰² Pour ce qui concerne le volet historique, voir l'article de Jean BÉRANGER, « Galicie », *Encyclopaediae Universalis*, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/galicie/>

¹⁰³ Parmi eux, le docteur Tytus CHALUBIŃSKI, l'écrivain Seweryn GOSZCZYŃSKI, l'écrivain Kazimierz PRZERWA-TETMAJER, l'architecte Stanisław WITKIEWICZ et son fils qui deviendra Witkacy. Ces artistes des deux dernières décennies du XIX^e siècle sont des modernistes qui renouent avec le romantisme.

¹⁰⁴ À ce propos, Timothy COOLEY (*op. cit.*, 2005) défend la thèse selon laquelle ces ethnographes et ces touristes ont forgé l'image de la culture de Podhale au point de la cristalliser et encourager les montagnards eux-mêmes à se conformer à cette imagination.

¹⁰⁵ Isabel RÖSKAU-RYDEL, « La société multiculturelle et multinationale de Galicie de 1772 à 1918 : Allemands, Polonais, Ukrainiens et Juifs », *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études*, Section des Sciences historiques et philologiques, 139 | 2008, p. 273-281.

¹⁰⁶ Martin VOTRUBA, « Hang Him High: The Elevation of JÁNOŠÍK to An Ethnic Icon » [« Pendez-le haut et court : l'élévation de JÁNOŠÍK au rang d'icône ethnique »], *Slavic Review*, vol. 65, n°1, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 24-44.

¹⁰⁷ En témoigne la riche collection du Musée des Tatras de Zakopane.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 24-44.

Pologne, en étoffant progressivement les éléments de l'histoire. Il ajoute que ces « bandits d'honneur » étaient employés par les voyageurs pour les défendre en cas d'attaque de brigands en montagne. Il convient d'ailleurs de noter qu'en l'état actuel des recherches, il semble que le terme *zbojnik* désigne tant le bandit de grand chemin que le bandit d'honneur, ce qui tend à ajouter à la confusion. Partant d'une rupture historique à la fin du XVIII^e siècle (la disparition de la Pologne) et d'un contexte terrible de famines et de tensions sociales – contexte de catastrophe –, une relecture des péripéties de JANOSIK s'opéra. Ce dernier acquit peu à peu des valeurs l'élevant au statut de héros et transformant son histoire en légende. Or au cœur du XIX^e siècle marqué par la montée des nationalismes en Europe¹⁰⁹, ces valeurs attribuées au personnage font écho au contexte historique : courage, rébellion, liberté... et rappellent ainsi les phrases d'Anne-Marie THIESSE lorsqu'elle dresse l'inventaire des éléments mis en avant dans les représentations nationales :

La liste des éléments que doit posséder une nation digne de ce nom est aujourd'hui bien établie : des ancêtres fondateurs, une histoire établissant la continuité de la nation à travers les vicissitudes de l'histoire, une galerie de héros, une langue, des monuments culturels et historiques, des lieux de mémoire, un paysage typique, un folklore, sans compter quelques identifications pittoresques : costume, gastronomie, animal emblématique [...] Cette check-list identitaire est la matrice de toutes les représentations d'une nation.¹¹⁰

Plus encore, la légende et les valeurs qui lui sont associées sont aujourd'hui utilisées par l'industrie touristique ; le logo du festival international du folklore des territoires montagneux à Zakopane (*Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskiej*) est la silhouette d'un danseur de *zbojnicki*, les innombrables hôtels et restaurants à l'effigie du célèbre bandit d'honneur s'élèvent partout dans la région, les échoppes de bibelots proposent à profusion des piolets et des figurines du héros volontiers assimilé à un « Robin des Bois » élevé contre la catastrophe. Cette réutilisation de la légende – elle-même construite en temps de catastrophe – prend place dans un nouveau bouleversement, initié dans les années 1990 comme en a largement témoigné Timothy COOLEY dans sa monographie¹¹¹ : le développement rapide du tourisme de masse, la réappropriation de la culture par et pour les touristes, ainsi que le changement de mode de vie des montagnards qui abandonnent la ferme familiale pour faire carrière à la ville.

Conclusion

Partant de l'observation de la danse dans un contexte de représentation (celui des concours), il a été établi que le répertoire comprend une partie commune à d'autres danses d'une part, une partie spécifique obéissant à des caractéristiques différentes d'autre part. L'observation met ainsi en valeur des éléments interchangeables. C'est le cas de la situation de représentation, commune à la danse *góralski* puisqu'un couple danse seul devant l'assemblée. Il convient aussi de mentionner la figure du cercle et le déplacement dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, transposables aux pas du *góralski* dans un contexte de divertissement collectif lors d'une veillée. Un dernier élément transversal se trouverait dans l'apparente démonstration de force, que l'attitude générale du danseur et une légère courbure du haut de son buste vers l'avant laissent transparaître. Tous ces aspects

¹⁰⁹ Concernant le cas qui nous intéresse ici, les Polonais se soulevèrent à trois reprises au XIX^e siècle pour tenter de regagner leur indépendance : en 1830 (« *powstanie listopadowe* », c'est-à-dire « soulèvement de novembre », qui se poursuivit jusqu'en 1831) et en 1863 dans la partie russe, en 1848 dans la partie annexée à la Prusse.

¹¹⁰ Anne-Marie THIESSE, « Des fictions créatrices : les identités nationales », *Romantisme*, n°110, « De la représentation, histoire et littérature », 2000, p. 52.

¹¹¹ Timothy COOLEY, *op. cit.*, 2005.

communs pourraient amener de nouvelles pistes et questionnements, tels que la répartition de l'espace entre les différents participants ou encore l'affirmation de la virilité dans la danse.

Par ailleurs, les musiciens et universitaires locaux nous apprennent que la danse *złótnicki* est indissociable de la légende du célèbre Juraj JANOSIK. Or si l'homme était bien un bandit de grand chemin, vivant au temps du Commonwealth entre la Pologne et la Lituanie, le héros acquit quant à lui – *a posteriori* – le statut de bandit d'honneur volant l'envahisseur et donnant aux villageois des montagnes. Dans ce contexte, un changement de statut s'opéra et engendra de ce fait une confusion entre bandit de grand chemin et bandit d'honneur. Dès lors, qui étaient ces « bandits » : des bergers enrôlés dans le brigandage ? des déserteurs ? Il est toutefois possible de supposer que, sans ce statut particulier de bandit d'honneur acquis dans un contexte de montée des nationalismes en Europe centrale, JANOSIK et sa bande ne seraient pas entrés en scène dans une danse. En effet, par l'écoute attentive de la légende évoquée et par l'étude de sa construction – c'est-à-dire le changement de statut du héros, l'on comprend que le *złótnicki* rappelle une rupture historique, celle de la disparition d'un pays, la Pologne. C'est un retournement, une catastrophe. L'étude a également révélé que les danseurs évoquent un héros d'autrefois et pourrait laisser penser qu'ils s'identifient à lui. Se posent alors au moins deux questions : Jusqu'où cette identification au bandit d'honneur se poursuit-elle ? Est-elle consciente ?

Enfin, si ce travail a mis l'accent sur l'influence du contexte historique des XVIII^e et XIX^e siècles sur la musique, le sujet serait amené à être approfondi. En effet – du point de vue du contexte de pratique – de danse de divertissement dans les alpages, le *złótnicki* est devenu chorégraphie en situation de représentation scénique. Il s'agirait alors de s'interroger sur le développement de la représentation scénique de cette danse dans le cadre de la promotion des groupes folkloriques sous le régime de la République Populaire de Pologne¹¹². Dès lors, il conviendrait de s'intéresser à ce dont héritent de cette période les pratiques actuelles en termes de structures (ouverture de centres culturels dès les années 1950) et d'évènements (développement de festivals et de concours, notamment par l'organisation Cepelia dès 1949 et le Ministère de la Culture et de l'Art). La mise en avant des pratiques traditionnelles et leur réutilisation par le pouvoir ne se limitent ni à la musique ni à la région Podhale et constituent un sujet à part entière.

¹¹² La PRL (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*) ou République Populaire de Pologne désigne la Pologne entre 1952 et 1989 mais le régime était entré en vigueur dès 1944.

Blues et catastrophe

Christian BÉTHUNE

À l'heure de son arrivée sur le sol européen, le jazz, figure métonymique de toutes les expressions afro-américaines, a été presque unanimement perçu comme l'affirmation d'une joyeuse exubérance, comme la manifestation d'une liesse débridée, comme une musique vouée à la pure alacrité ; certains ont même brandi la *hot music* comme un véritable « étendard orgiaque » à la fois tonique et provocateur.

Le jazz se présentait alors avec une frénésie que nous font regretter [...] la plupart des auditions actuelles [...] Dans la période de grande licence qui suivit les hostilités, le jazz fut un signe de ralliement, un étendard orgiaque aux couleurs du moment.¹¹³

Pourtant, c'est sur la catastrophe radicale du transbordement forcé (*middle passage*) et la réduction en esclavage, suivie de la discrimination implacable de tout un peuple, que se sont construites les formes de l'expression afro-américaine. C'est en outre après les deux catastrophes sans précédent que furent, au XX^e siècle, les deux guerres mondiales que le jazz connut, en Europe, ses moments d'acmé ; y aurait-il en conséquence une secrète mise en perspective du « champ jazzistique » et de la perception d'une dimension catastrophique du monde ?

La catastrophe comme thème et comme motif

Improvisation et catastrophe

Qu'elles soient profanes ou religieuses, littéraires ou musicales, individuelles ou collectives, les expressions issues du champ jazzistique font, on le sait, une large place à l'improvisation. Même si, en jazz, l'improvisation ne constitue pas une règle absolue, même si l'écriture musicale est souvent sollicitée par les musiciens de jazz, l'improvisation reste un possible toujours ouvert, même dans la musique la plus soigneusement écrite. Or, Albert MURRAY considère ce tropisme en direction de l'improvisation comme la manifestation d'une stratégie de survie. En effet en articulant l'expérience acquise à l'imprévu du quotidien, l'improvisation permet de gérer l'urgence. Dans ces conditions, l'aptitude à improviser dans l'instant – c'est-à-dire à agir de manière pertinente sous la pression des circonstances – s'impose comme une exigence vitale ; par exemple pour l'esclave fugitif qui doit déjouer ses poursuivants ; pour celui qui s'efforce de ralentir subrepticement la cadence du travail collectif ; ou encore quand il s'agit de dissimuler un larcin ou de se le faire pardonner quelque chose¹¹⁴. De la même manière, pour un musicien à l'œuvre, se montrer capable d'improviser apparaît comme une condition de survie lors d'une *jam session* ou à l'occasion d'un *cutting contest*¹¹⁵ :

L'improvisation, cet impératif ancestral du blues est une procédure tout à fait cohérente et appropriée aux conduites de l'aventurier, de l'esclave fugitif, du héros picaresque dont la survie dépend d'une aptitude à agir de façon dynamique à la façon dont les musiciens

¹¹³ Michel LEIRIS, *L'âge d'homme* (1939), Gallimard/Folio, 1977, p. 161.

¹¹⁴ Les esclaves dont le larcin était découvert pouvaient s'en sortir grâce à l'humour ; cf. Christian BÉTHUNE « Le rire comme interface humaine et culturelle » in Sylvie CHALAYE et Pierre LETESSIER, *Rires de jazz*, Paris : Éditions Passage(s), 2017, p. 37-48.

¹¹⁵ On affirme à ce propos qu'un bon musicien de jazz doit être en mesure de jouer de mémoire tous les thèmes des standards et de développer une improvisation autour de chacun *dans toutes les tonalités* (du moins celles autorisées par son instrument).

de jazz doivent trouver en temps réel des riffs, des motifs rythmiques (*vamps*) vécus comme « Moment de Vérité » (*Moment of Truth*) où chacun doit apporter le meilleur de lui-même.¹¹⁶

Dans la mesure où toute catastrophe vient déjouer les prévisions, elle remet nécessairement en cause les plans et les stratégies établies et impose l'improvisation à ceux qui la subissent.

Catastrophe et réjouissance

Or, le plus remarquable, c'est que la perspective implicite de catastrophe dans laquelle s'inscrit l'acte d'improviser, sous-jacent à toutes les expressions du champ jazzistique, s'impose comme indissociable d'une farouche volonté de prendre du bon temps.

À ce titre, les *blues* constituent sans doute le meilleur exemple de cette dualité qui articule dans la même dynamique expressive la représentation du désastre et allégresse d'une réunion festive. Si dramatique, si douloureux, soient, en définitive, les thèmes abordés par les blues, c'est une forme d'expression qui, paradoxalement, s'inscrit dans un cadre de nature festive, comme le souligne Albert MURRAY :

Même lorsque les paroles des *blues* ont pour thème les situations les plus angoissantes, les difficultés, la malchance (ce qu'ils sont souvent mais pas de manière systématique), la musique de *blues* n'en est pas moins appropriée lorsqu'il s'agit de prendre du bon temps.¹¹⁷

En effet, si les *blues* évoquent volontiers des situations désastreuses, voire cataclysmiques, ils se jouent, la plupart du temps, dans les lieux de plaisir – publics (*bonky-tonk*, *barellhouses*, *juke joints*, etc.) ou privés (*pique-niques*, *rent parties*, *housse parties*, etc.) et s'accompagnent invariablement de danses, de consommation de boissons alcoolisée, de ripailles, et de réjouissances souvent tapageuses.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la représentation d'une catastrophe n'est pas nécessairement en contradiction avec l'idée de réjouissance. Au XVIII^e siècle, Le philosophe Edmund BURKE notait déjà :

Il n'y a pas de spectacle que nous poursuivons si ardemment, comme celui d'une calamité rare et douloureuse, que le malheur soit devant nos yeux ou qu'il concerne un fait historique, nous y prenons toujours plaisir.¹¹⁸

Une palette de catastrophe diversifiée

La palette des catastrophes et des désastres mise en œuvre par les artistes de blues s'avère extrêmement variée. Faute de pouvoir en faire une revue de détail, je me contenterai de proposer quelques exemples.

Catastrophes naturelles, au premier rang desquelles les inondations (Bessie SMITH : *Backwater Blues* ; Charley PATTON : *High Water Everywhere*) mais les *blues* évoquent également les ouragans, les tornades (Lucille BOGAN : *Mean Twister Blues*, 1933 ; Kokomo ARNOLD : *Mean Old Twister*, 1933 ; Muddy WATERS : *Florida Hurricane*, 1948), les tremblements de terre (Robert LOWERY : *Earthquake Blues*, 1989), mais également l'invasion du charançon (Ma RAINEY : *Bo-Weevil Blue*, 1923 ; Charley PATTON : *Mississippi Boveevil Blues*, 1929).

¹¹⁶ Albert MURRAY, *The Blues Devils of Nada*, New York : Vintage Books, 1997, p. 16.

¹¹⁷ Albert MURRAY, *Stomping The Blues* (1976), New York : Vintage Books, 1982, p. 45.

¹¹⁸ Edmund BURKE, *Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* I, XIV, (1757).

Catastrophes sanitaires : handicaps, épidémies, maladies au premier rang desquelles la tuberculose (Victoria SPIVEY : *T.B. Blues*, 1926 et avec Lonnie JOHNSON : *Dirty T.B Blues*, 1928 ; Jimmy ROGERS : *T.B. Blues*, 1931 ; Champion Jack DUPREE : *T.B Blues*, 1953), mais également la pneumonie (Blind Lemon JEFFERSON : *Pneumonia Blues*, 1930), la méningite (Memphis MINNIE : *Meningitis Blues*, 1930) ou même la silicose (Josh WHITE : *Silicosis Blues*, 1936). Dans le domaine des catastrophes sanitaires, on fera mention particulière pour le *Constipation Blues*¹¹⁹ (1968) de Screamin Jay HAWKIN, le morceau est présenté dans la veine d'un humour scatologique, on ne peut pas nier non plus la dimension catastrophique de ce qui apparaît au premier chef comme une simple pochade, puisque le créateur de ce morceau de bravoure dut lui-même être opéré pour occlusion intestinale.

Les catastrophes technologiques ne sont pas en reste : ruptures de digues (Lonnie JOHNSON : *Broken Levee Blues*, 1928 ; Joe MCCOY et Memphis MINNIE : *When the Levee Breaks*, 1929), déraillements, naufrages, incendies, accidents, etc.

Catastrophes économiques et sociales (crises financière, pauvreté endémique, discrimination). La crise de 1929, subie de plein fouet par les afro-américains, aura été l'occasion de nombreux *blues*.

À cela il faudrait ajouter les accidents de la vie personnelle auxquels les artistes donnent volontiers une tournure catastrophique conférant à leurs récits une portée universelle. En effet, rupture amoureuse, criminalité et prison, alcoolisme, drogue, drames familiaux, etc. sont volontiers traités sur le mode épique.

La catastrophe comme dispositif esthétique

Catharsis

Lorsque nous évoquons la notion de « catharsis », c'est la plupart du temps, à la catharsis baroque que nous faisons implicitement référence, telle qu'elle est, par exemple, mise en œuvre dans les tragédies de CORNEILLE ou de RACINE, et non la catharsis tragique proprement dite telle qu'elle a été analysée dans la *Poétique* d'Aristote. En dépit des références à la *Poétique* d'Aristote, la « purgation des passions » racinienne reste d'inspiration essentiellement cartésienne, elle se distribue autour des grandes orientations propres aux affects humains analysés dans le *Traité des passions* : gloire, pouvoir, admiration, passion amoureuse, jalousie, etc. Mais surtout, la catharsis baroque implique essentiellement le sujet dans son individualité – le fameux « je » du « je pense » cartésien – et ouvre en cela la voie à la sublimation freudienne qui reste un processus intime.

Chez Aristote, au contraire, la catharsis n'est jamais envisagée dans le cadre d'une opération de psychologie individuelle, elle ne renvoie pas à un sujet isolé qui scruterait ses affects et s'efforcerait de les « purger ». Chez Aristote, la « catharsis » est d'abord un processus identificatoire *communautaire* dont la nature reste éminemment collective et surtout politique. À ce titre, la catharsis aristotélicienne implique, non pas un sujet individuel en proie à ses passions, mais l'ensemble de la communauté des citoyens, d'ailleurs, dans la tragédie antique les personnages incarnent moins des individus que des types d'humanité en sollicitant un moi collectif susceptible de faire écho chez chaque citoyen¹²⁰. C'est pourquoi le processus cathartique est censé se dérouler dans un cadre collectif comme l'enceinte du théâtre. Pour Aristote, la catharsis est censée faire son œuvre uniquement lorsque les citoyens se trouvent physiquement rassemblés et qu'ils partagent un intérêt

¹¹⁹ *Constipation Blues*, 1968, Mercury, MEP 96. Reprise du titre sur le CD « Real Life » Charly 163, 1983. Mais c'est surtout les interprétations « *live* » qui ont marqué les esprits, notamment celle en duo avec Serge GAINSBORG au piano, enregistrée en direct en 1983 dans l'émission « Les enfants du rock », accessible sur <https://www.dailymotion.com/video/x6v6ov>.

¹²⁰ C'est pourquoi une lecture psychologisante de la tragédie antique me semble un contre-sens que, chacun à leur manière, NIETZSCHE ou KIERKEGAARD ont, en leur temps, relevé.

commun. C'est pourquoi, dans la perspective aristotélicienne le mécanisme propre à la catharsis ne pourrait pas fonctionner à l'occasion de la lecture en solitaire d'une tragédie : la catharsis antique ne renvoie pas à l'intimité des affects éprouvés par un sujet isolé, elle ne concerne pas l'*ego cogito*, mais l'être social des individus placés en situation d'interaction esthétique.

Or, si l'on peut parler d'une fonction cathartique des blues, ce serait, toutes choses égales, davantage à la version de la *Poétique* aristotélicienne qu'il conviendrait de se référer. En effet, si l'artiste de blues parle le plus souvent à la première personne, le « je » qui s'exprime dans les blues est un « je » anthropologique qui renvoie moins à un sujet individuel qu'à un sujet social, il ne s'agit donc pas d'un « je » introspectif mais d'un « je » collectif : « En transformant les émotions individuelles en réponses collectives face à l'adversité, ils [les blues] transcendent les circonstances particulières qui les ont inspirés.¹²¹ » Nous ne sommes, en l'occurrence, non pas dans une manifestation d'individualisme mais dans un processus d'individuation collective, c'est la communauté toute entière qui se distingue, se reconnaît et s'affirme dans ce que qu'énoncent les blues.

D'autre part les passions mises en jeu dans le récit des catastrophes sont essentiellement – conformément à la théorie aristotélicienne de la catharsis – la terreur et la pitié (passions essentiellement collectives) plus que la palette des sentiments susceptibles d'affecter l'intimité de la psyché individuelle.

Dans les blues qui ont pour sujet les catastrophes naturelles le narrateur induit la terreur par la façon dont il caractérise la violence du phénomène qu'il s'efforce de rendre incommensurable. Par exemple :

Bessie SMITH, *Back Water Blues* :

When it rained five days and the sky turned dark as night

Then trouble's takin' place in the lowlands at night

Quand il a plu cinq jours et cinq nuits et que le ciel est devenu aussi noir que la nuit

Alors le malheur s'installe la nuit dans les basses terres.

Kansas Joe MCCOY et Memphis MINNIE, *When the Levee Breaks* :

If it keeps on rainin', levee's goin' to break.

S'il ne s'arrête pas de pleuvoir les digues vont lâcher.

On note ici que le « si » (*if*) introduit un élément de suspens qui accroît la terreur en donnant l'impression d'une course contre la montre désespérée.

Lucille BOGAN, *Mean Twister* :

I'm gon' tell everybody, what that mean old twister done (...)

It set the town on fire, and it weren't no water 'round.

J'vais dire à tout le monde ce que cette cruelle tornade a fait (...)

Elle a mis le feu à la ville et on n'avait pas d'eau à portée.

Il faut voir chez la chanteuse une forme de clin d'œil ironique par rapport aux « classiques » blues d'inondation, puisque c'est, en l'occurrence, le manque d'eau pour combattre l'incendie provoqué par la tornade qui porte l'intensité du cataclysme à son comble.

Mais les blues jouent également sur le registre de la pitié – cette seconde composante du dispositif cathartique qui fait pendant à la terreur – en suscitant chez l'auditeur la compassion devant l'impuissance et le désarroi des sinistrés :

¹²¹ Angela DAVIS, *Blues Legacies and Black Feminism*, New York : Vintage Books, 1999, p.111.

Lonnie JOHNSON, Broken Levee Blues :

I was so scared the levee might break out and I may drown.

The water was round my windows and backin' all up in my door.

J'avais tellement peur que les digues se rompent et que je me noie.

L'eau entourait mes fenêtres, et elle était montée jusqu'à ma porte.

Dans cet exemple également le conditionnel « *the levee might break* » ajoute une composante dramatique car si le pire n'a pas encore eu lieu il semble pourtant inéluctable et cette attente dans l'impuissante devient un facteur de terreur.

De plus, les artistes de *blues* soulèvent également la pitié en décrivant la situation du narrateur, mais surtout celle des sinistrés. Dans *Mean Old Twister* (1937) par exemple, Kokomo ARNOLD articule parfaitement terreur devant le phénomène catastrophique et pitié pour les victimes. Dans le premier distique, l'ensemble des forces de la nature présage l'imminence d'une catastrophe et instille la terreur, tandis que le second distique se focalise sur le désarroi des victimes et suscite la pitié :

Now this dark cloud is rising, and it's thundering all around

Look like something bad is going to happen you better lower your airplane down

Now that mean old twister's coming, poor people running every which a way

Everybody's got to wonder, what's the matter with this cruel world today

Voilà que ces nuages noirs s'accumulent et le tonnerre gronde partout

On dirait que quelque chose de terrible va se produire, les avions feraient mieux de rester au sol

Cette mauvaise vieille tornade arrive, les pauvres gens courent dans tous les sens

Tout le monde se demande : que se passe-t-il aujourd'hui avec ce monde cruel

Charley PATTON, High Water Everywhere :

It was fifty men and children come to sink and drown

Oh, Lordy, women and grown men drown

Oh, women and children sinkin' down

Lord, have mercy

Il y avait cinquante hommes et enfants en train de couler et de se noyer

Oh, Doux Jésus, des femmes et des hommes se noyaient

Oh, Seigneur, des femmes et des enfants coulaient

Pitié Seigneur

Dans chacun de ces exemples, la description de l'effroi des victimes engendre la pitié des auditeurs. Parfois l'invocation à Dieu vient renforcer le sublime de la narration :

John Lee HOOKER, Tupelo Blues :

There was women, and there was children

They were screaming and crying

Crying, « Lord, have mercy »

You're the only one now, that we can turn to

Il y avait des femmes et il y avait des enfants

Ils criaient et pleuraient

Ils pleuraient « Pitié Seigneur »

Il n'y a que toi vers qui nous pouvons-nous tourner

Dans la mesure où le *blues* se veut une musique profane, cette adresse à Dieu est significative. L'homme n'étant pas de force à lutter, il faut s'en remettre à la puissance et à la miséricorde divine. Cet appel à Dieu tout puissant renforce donc à la fois terreur et pitié en actant l'impuissance de la créature, et nous oriente, de ce fait, vers une esthétique du sublime.

Analytique du sublime

Plusieurs traits dégagés par KANT dans son « analytique du sublime » semblent pouvoir s'appliquer à l'esthétique des catastrophes mise en œuvre dans les *blues*. Si, pour KANT, le beau concerne la catégorie de la « qualité » – et donc la forme – c'est à celle de « la quantité » – et donc la force ou l'intensité – que se rapporte le sublime :

En raison de l'absence de forme qui peut caractériser ce que nous nommons sublime, c'est de la quantité, comme premier moment du jugement esthétique sur le sublime, que nous partirons.¹²²

Dans le sublime la représentation de l'imagination se trouve confrontée à une quantité qui dépasse les possibilités de l'esprit humain. Or dans le *blues* la représentation des catastrophes renvoie bien à une forme de grandeur absolue. Qu'il s'agisse d'inondation, de tornade ou d'invasion du charançon la catastrophe se manifeste comme une force incommensurable qui réduit l'homme à l'impuissance. La force à laquelle aucune ressource humaine n'est en mesure de s'opposer. Confronté au sublime tout objet paraît petit : « *est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit*¹²³ » et la volonté de l'être humain reste impuissante, c'est en cela que l'on peut dire que le sublime se situe par-delà la morale.

L'analytique du sublime permet en outre de rendre compte du paradoxe qui fait que les catastrophes mises en scène par les *blues* soient également une occasion de réjouissance. Face au sublime l'esprit éprouve un sentiment d'impuissance, car « l'imagination atteint son maximum et, en s'efforçant de le dépasser elle s'effondre sur elle-même » mais simultanément cette dynamique de l'effondrement plonge l'imagination « dans une satisfaction émouvante¹²⁴ ». En conséquence précise KANT :

Le sentiment de sublime est [...] un sentiment de déplaisir provenant de l'inadéquation qui, dans l'évaluation esthétique de la grandeur, caractérise l'imagination à l'égard de l'évaluation par la raison – et il s'y trouve en même temps un plaisir suscité par l'accord entre précisément ce jugement sur l'inadéquation du plus grand pouvoir sensible et les Idées de la raison.¹²⁵

À ce titre, nous dit KANT, la représentation du sublime s'impose comme ce qui, par excellence, suscite l'émotion, et c'est précisément en faisant l'épreuve de cette émotion que l'esprit tire une forme de plaisir.

Enfin, KANT ajoute que le sublime nous permet d'affirmer notre humanité quand bien même l'homme devrait succomber à la puissance à laquelle il se trouve exposé : « L'humanité en notre personne demeure non abaissée quand bien même l'homme devrait succomber devant cette puissance¹²⁶ ». C'est en cela que le sublime nous engage dans un processus de catharsis ; il ne s'agit donc pas de réparation, ni de résilience, fonctions que l'on attribue à tort à la catharsis, du moins dans son acception aristotélicienne. Dans la tragédie antique, comme dans le *blues*, la catharsis n'est pas d'ordre apotropaïque ; en faisant éprouver collectivement terreur et pitié, sa dynamique nous permet à la fois d'affirmer l'appartenance à une communauté et de renforcer la conscience de notre humanité. Le processus cathartique nous renvoie à la dimension esthétique-politique d'une

¹²² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger – Analytique du sublime* – § 24, traduction Alain RENAULT, Garnier Flammarion, p. 228.

¹²³ *Ibid.* § 25, 230 ; souligné par KANT.

¹²⁴ *Ibid.* §29, p. 234.

¹²⁵ *Ibid.* §27, p. 240.

¹²⁶ *Ibid.* §28, p. 244.

« humaine nature » – dirait MONTAIGNE – dont chacun est censé pouvoir se prévaloir. Or, cette affirmation ne peut être considérée ni comme un détail, ni comme une coquetterie, pour les membres d'une communauté dont l'humanité aura été régulièrement mise en question par les aléas d'une effroyable histoire.

La catastrophe comme catalyseur d'une conscience collective

Identification et individuation

Dans la plupart des *blues*, la narration se veut moins une description de la catastrophe proprement dite qu'une évocation de l'impact d'une situation désastreuse sur le narrateur. Ce qui est conforme à l'analytique du sublime puisque le sublime ne s'applique pas à l'objet, en lui-même terrifiant, mais à la représentation de cet objet par l'imagination. C'est le cas de *Mean Twister Blues* de Lucille BOGAN cité plus haut. En effet dans ce morceau, s'instaure une sorte de relation d'ordre personnel entre la narratrice et le cataclysme. C'est ce qu'atteste en particulier le jeu sur l'opposition du pronom « *you* » pour désigner la tornade au « *I* » et au « *my* » de la narratrice et de ses possessions : « *You tore down my house, and you killed the man I love* » (T'as flanqué ma maison par terre et t'as tué l'homme que j'aime).

Rappelons la dimension collective et communautaire du « je » de narration, évoquée plus haut. Or, cette dimension collective du « je » s'impose comme un facteur d'identification et de reconnaissance ; chaque membre de la communauté peut prendre à son compte ce que disent les *blues*.

On retrouve ce glissement du collectif au personnel dans les *blues* qui évoquent une autre forme de catastrophe, l'invasion des champs de cotons par le charançon (*boweavil*, *bo-weavil*, *boll-wevill* etc.). En effet le charançon s'avère particulièrement destructeur pour les récoltes :

Charley PATTON, *Mississippi Bo-Weavil Blues* :

You can plant your cotton and you won't get a half a bale, Lordie [...]

Suck all the blossoms and he leave your hedges square, Lordie.

Tu peux planter ton coton et tu ne récolteras pas une demi-balle – Doux Jésus [...]

Il bouffe tous les bourgeons et laisse vos rangs stériles – Doux Jésus.

Or, à l'instar des contes animaliers le fermier peut parfois personnellement négocier avec le charançon pour qu'il épargne sa récolte comme dans le *Boll Weevil Blues* de Brook BENTON.

Et puisque le charançon est universellement un mal aimé, il arrive que le narrateur ou la narratrice délaissé(e) par son amant se compare à un charançon qui erre de par le monde et que tout le monde déteste. C'est par exemple ce que font Ma RAINEY ou Bessie SMITH dans leurs versions respectives de *Boweavil Blues* :

Version de Bessie SMITH :

I'm a lone boweavil, been out a great long time

I'm a lone boweavil, been out a great long time

For to sing this song

To ease boweavil's troublin' mind

Je suis un charançon solitaire, je suis dehors depuis longtemps [bis]

Alors je chante cette chanson

Pour soulager mon âme de charançon en peine

Il se peut également que l'amant(e) abandonné(e) assimile celle/celui qui l'a abandonné au charançon. À l'instar de l'insecte parasite la maîtresse volage prend le meilleur de l'âme de son amant, ravage son cœur et disparaît une fois sa triste besogne accomplie.

Et l'on pourrait ajouter que dans le prolongement de ce processus d'identification les *blues* s'imposent comme le ciment d'une individuation collective en permettant à chacun de s'identifier à tous les autres membres de la communauté à travers des histoires que chacun aurait pu vivre.

Tel qu'il se trouve mis en scène dans les *blues*, le thème récurrent de la catastrophe constitue une réponse tragico-épique à l'expérience de la modernité. Réponse esthétique qui permet donc aux individus d'affirmer collectivement leur identité, en partageant une expérience acquise inscrite dans le cadre d'une tradition. Cette expérience acquise (*Erfahrung*) partagée vient alors faire contrepoids à la violence du choc de l'expérience vécue (*Erlebnis*) au moment de la catastrophe.

Critique politique et sociale

Plusieurs *blues* insistent sur la nature technologique d'une inondation par exemple *Broken Levee Blues* (1928) de Lonnie JOHNSON ou *When the Levee Breaks* (1929) chanté par Joe MCCOY avec Memphis MINNIE (sa compagne de l'époque) à la seconde guitare. Or, dans ces *blues*, la faille technique apparaît comme la conséquence d'une négligence politique délibérée ; ce sont en effet les régions majoritairement occupées par des populations afro-américaines que les digues censées protéger des crues sont les moins bien entretenues par les pouvoirs publics :

*If it keeps on rainin' levee is goin' to break
And the water done come and I have no place to stay
I work on the levee, mama both nigt and day
I ain't got nobody to keep this water away.
S'il continue de pleuvoir la digue va se rompre
L'eau va s'engouffrer et je n'ai nulle part où aller
Nuit et jour, chérie, j'bosse sur la digue
Y a personne pour m'aider à faire barrage à la flotte.¹²⁷*

En permettant au Mississippi en crue d'envahir les portions de territoires principalement occupées par des populations Noires, l'inondation épargne les quartiers des Blancs aisés ; le point de rupture des digues semble alors politiquement calculé dans le prolongement d'une politique raciale à l'œuvre à partir de la fin de la période dite de Reconstruction :

En 1927, les quartiers pauvres de La Nouvelle-Orléans ont été intentionnellement inondés pour protéger le reste de la ville ; en 2005 ce sont de nouveau ces mêmes quartiers qui sont le plus durement touchés.¹²⁸

Mis en place dès la fin du XIX^e siècle – notamment lors de la crue de 1892¹²⁹ – et conservé au fil des débordements du fleuve durant tout le XX^e siècle, ce procédé discriminatoire de gestion des inondations a été réactivé lors du tristement célèbre cyclone Katarina qui a ravagé La Nouvelle-Orléans en 2005.

À ce choix délibéré d'inonder les quartiers occupés par les afro-américains s'ajoute une inégalité notoire dans la gestion globale de la crise. En 1927, durant la montée des eaux, les populations Noires furent de surcroît réquisitionnées et contraintes, par des milices armées,

¹²⁷ Kansas Joe MCCOY et Memphis MINNIE, *When the Levee Breaks* (1929). Le morceau a été repris par de nombreux artistes en particulier par le groupe Led Zepplin en 1971, à l'occasion de leur quatrième album. On trouvera une description à la fois dramatique et saisissante d'une inondation vécue de l'intérieur dans la nouvelle de Richard WRIGHT : « Down By The Riverside » publiée dans le recueil *Uncle Tom's Children* (1936), édition revue et complétée NYC Harper-Collins, 1993, p. 63-123.

¹²⁸ Jacques DEMÈTRE et Jean-Paul LEVET, « Un siècle de catastrophes naturelles dans le *blues* » in *Soul Bag* n°181, décembre 2005.

¹²⁹ Un morceau de Big Bill BROONZY curieusement intitulé *Blues in 1890* rappelle la catastrophe.

formées à l'instigation des propriétaires terriens, d'aller renforcer les digues menaçant de rompre, prioritairement pour protéger les quartiers aisés, tandis que, de leur côté, les Blancs étaient autorisés à fuir la région pour aller se mettre à l'abri, les Noirs étaient contraints de rester sur les lieux du sinistre en abandonnant leurs familles et leurs biens à la furie des eaux :

Lonnie JOHNSON, *Broken Levee Blues* :

They want me to work on the levee, I have to leave my home [...]

The police run me all from Cairo, all through...

The police say work, fight, or go to jail, I say I ain't totin' no sack

On me force à travailler sur la digue, Il faut que je m'en aille [...]

La police est après moi depuis Cairo, à travers tout le pays

La police dit « bosse, bats-toi », ou c'est la prison, j'ai même pas eu le temps de prendre mon baluchon.

Le blues de Charley PATTON *High Water Everywhere* – souligne David Evans – évoque implicitement la rage devant ce traitement inégalitaire :

En fait de nombreux blues ne font que mettre en scène une expérience personnelle. Plusieurs chanteurs ont effectivement vécu l'inondation. On trouve des éléments de protestation et de colère. Parfois ils n'apparaissent que dans le ton utilisé - la voix rugueuse de Charley Patton. Sa voix a le ton de quelqu'un en rage. Et parfois ces éléments apparaissent dans les paroles. Mais il faut garder à l'esprit que ces disques étaient réalisés par des compagnies possédées et gérées par des Blancs. Protester ouvertement eut été un petit peu risqué, aussi faut-il lire la protestation entre les lignes, et parfois elle exige un effort d'interprétation. Mais elle est là (...).

Lorsque Charley PATTON chante : « *I would go to the hill country but they got me barred* », j'ai voulu me rendre sur une colline mais on m'a barré la route » il fait référence à la levée de Greenville qui a servi (...) à parquer les Noirs, avec interdiction d'en partir. Et lorsque les eaux se sont retirées les Noirs sont restés sous la garde des propriétaires terriens dont ils étaient les métayers.¹³⁰

En effets, une fois les eaux retirées les Noirs ont été forcés de réparer les dégâts causés par l'inondation dans les quartiers où résidaient les Blancs avant qu'on leur permette de s'occuper de leurs propres familles et de leurs maisons sinistrées. Mais, au regard de l'histoire de la communauté afro-américaine cette expérience personnelle prend une valeur universelle, je serais même tenté de dire « cosmique ». La culture afro-américaine met au jour un ordre catastrophique du monde. Et pourtant cette culture ne s'enfonce ni dans le pessimisme ni dans le nihilisme. La catastrophe n'annule pas le sens de l'existence, elle lui confère une signification particulière. La mise en scène des catastrophes dans le blues cristallise et déplace sur le plan esthétique une peur que les afro-américains doivent vivre au quotidien dans un monde régit par la discrimination et la violence¹³¹.

Catastrophe et messianisme

Dans un essai intitulé : « Les reflets du tragique ancien sur le moderne¹³² » qu'il caractérise lui-même – non-sens auto-dérision – comme un « essai d'efforts fragmentaires », le philosophe Sören

¹³⁰ Noah ADAMS, « Singing the Blues about 1927's », *Delta Floods*, entretien avec David EVANS du 23 septembre 2005, accessible sur www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4860785&t=1585146733110 (consulté 24 mars 2020).

¹³¹ Sur cette omniprésence de la peur vécue chez les afro-américains je renvoie au poignant ouvrage de Ta-Nehsi COATES : *Between the World and Me*, New York : Spiegel & Grau, 2015.

¹³² *In Ou bien... ou bien*, traduction F. et O. PRIOR et M. H. GUIGNOT, Gallimard [1943], réédition Gallimard Tel, 1984, p. 106-128.

KIERKEGAARD pause que dans la mesure où : « dans le monde antique la subjectivité ne se trouvait pas réfléchie » et que « Bien que l'individu agit librement, il dépendait néanmoins de déterminations substantielles, de l'État, de la famille, du destin¹³³ ». En conséquence, la faute tragique qui amène la catastrophe est extérieure non seulement à l'individu, mais même à ce qui, pour la pensée moderne, fonde l'humanité de l'homme puisque cette faute ne dépend pas à proprement parler d'une quelconque volonté. En revanche dans le tragique moderne, que l'on pourrait appeler « drame » par opposition à la « tragédie » antique. La faute est la conséquence d'une décision volontaire émanant de la volonté du héros (qu'on pense par exemple aux personnages de SHAKESPEARE comme le Roi Lear).

Or ce qui caractérise la culture afro-américaine, c'est que les afro-américains sont les victimes d'une faute qui – de la même façon que pour les héros tragiques – leur est extérieure. En effet, cette faute originelle qui a entraîné la catastrophe collective de leur existence sur le sol américain n'est pas la conséquence d'une décision de leur propre volonté. Mais contrairement à ce qui se passe dans la tragédie antique, cette faute, n'est pas le fait du destin ni des dieux, ni même de l'État ; elle est bien la conséquence d'une volonté humaine, elle se manifeste comme le produit de la liberté humaine, elle est le résultat d'une « volonté continuée ». Chaque instant que l'esclavage perdure, chaque fois que la catastrophe du racisme se manifeste, une responsabilité humaine est engagée, et ce n'est pas celle des victimes de la catastrophe. Ainsi les Afro-américains ont-ils très tôt eu conscience d'endosser une faute humaine qu'ils n'avaient pas, eux-mêmes, commise. De la même façon que le Christ a endossé tous les péchés de l'humanité, les afro-américains ont eu très vite conscience que leur souffrance équivalait à la prise en charge d'une faute que d'autres avaient commise, et qu'il leur incombait de supporter ce fardeau. Consciemment ou non, les afro-américains se sont, à ce titre, perçus comme les rédempteurs de l'humanité pécheresse. Si l'évocation des catastrophes (je serais presque tenté de parler de « célébration ») s'accomplit dans une atmosphère de liesse c'est parce qu'elle est, au bout du compte, promesse de rédemption et de vie éternelle.

Écoutez les premiers *spirituals*, vous n'entendrez pas que des sanglots pathétiques, vous entendrez la misère le malheur... En écoutant ces *spirituals* du temps de l'esclavage, on se rend compte que les Noirs cherchaient un sauveur. Et pour les Noirs, mais pas selon la conception chrétienne traditionnelle, Jésus était un type qui avait perdu et était devenu un héros. Jésus fut tué et pourtant il est revenu. C'était donc important pour les Noirs, Jésus était un type à qui ils pouvaient s'identifier [...] Les Noirs se sont identifiés à tous les perdants, mais la grande différence c'est que Jésus est un perdant qui a gagné.¹³⁴

C'est en cela que j'ai pu affirmer ailleurs que les expressions issues du champ jazzistique participaient d'une « apothéose des vaincus¹³⁵ ».

¹³³ *Op.cit.*, p. 112.

¹³⁴ Max ROACH, *Jazz Magazine* n°238, novembre 1975.

¹³⁵ Christian BÉTHUNE, *L'Apothéose des vaincus*, Toulouse : PUM, 2019.

CHOSTAKOVITCH : catastrophes personnelle, historique et musicale

Jean-Marc GHITTI

« Qu'était ce lieu ? Ce lieu où il n'y avait plus qu'à disparaître, parce que la musique, dans cette région de source et d'origine, avait elle-même disparu plus complètement qu'en aucun autre endroit du monde. » Maurice BLANCHOT

Une renaissance russe de la tragédie

Les Grecs inventent la musique des catastrophes : c'est la tragédie. Dans Thèbes ravagé par l'épidémie et la contagion, Œdipe décrit cette ville où, dit-il « éclatent les péans et les lamentations ». Mais pouvons-nous encore l'entendre, cette musique de la désolation, ce chant choral dont NIETZSCHE dit que toute la tragédie en sort (« la tragédie est née du chœur tragique », écrit-il dans *La Naissance de la tragédie*) ? Ces péans sont des chants accompagnés à la lyre ou à la flûte, des chants et des danses qui emportent les survivants sur un sol jonché de cadavres. Ces péans sont pour nous une musique à jamais perdue.

La tragédie a souvent prétendu renaître en se délestant de sa part musicale. Pourtant, dit NIETZSCHE, dans sa conférence du 18 janvier 1870, « son effet principal repose pour une large part sur un élément disparu, la musique ». Le jeune philosophe a pu croire que WAGNER allait la lui rendre, cette part. Mais, avec amertume, il a dû confesser s'être trompé : WAGNER n'a pas le sens des catastrophes puisque, écrit-il dans *Le Cas WAGNER*, « l'opéra de WAGNER, c'est l'opéra de la rédemption ». N'est-ce pas dans la Russie du vingtième siècle que la tragédie a trouvé, ou retrouvé, une de ses formes les plus fortes ? Au point d'y déconstruire le chant choral de la tradition post-tragique. Un retour que NIETZSCHE n'attendait pas, lui qui est resté tellement attaché au classicisme et à l'équilibre entre l'angoisse et le langage. Dans le tragique russe, par une sorte de retrait d'Apollon, l'angoisse déconstruit le langage musical, ce vieil héritage, pour exprimer l'ampleur de la catastrophe.

Lorsque CHOSTAKOVITCH, en février 1961, réentend les *Chants et danses de la mort* de MOUSSORGSKI interprétés par Galina VISHNEVSKAYA, il en est si ému qu'il en écrira une orchestration et surtout il y puisera l'une des inspirations de ce qui est peut-être le chef-d'œuvre de la musique russe du vingtième siècle, sa *Quatorzième symphonie*.

CHOSTAKOVITCH confie, vers la fin de sa vie : « J'ai écrit une série d'œuvres sur la mort. Elles ont reflété la conception que j'avais sur cette question. À ce que je vois, ces œuvres n'ont guère réussi à être optimistes. Je considère que la plus importante d'entre elles est la *Quatorzième symphonie*. Il me semble que le travail sur ces œuvres a joué un rôle très positif. J'ai commencé à avoir moins peur de la mort ».

La *Quatorzième symphonie*, créée le 29 septembre 1969 à Leningrad avec Galina VISHNEVSKAYA, trouve son origine lors du séjour à l'hôpital du compositeur, au printemps 1969. Il craint pour sa vie. Il choisit, pour les mettre en musique après les avoir traduits en russe, des poèmes de LORCA, APOLLINAIRE, KÜCHELBECKER et RILKE. De ces poèmes, il ne ressort aucune espérance : la méditation sur la mort est enfermée dans le cercle tragique du désespoir. L'artiste va chercher la musique qui résulte de ce choix de poèmes. Et cette musique signe la catastrophe du chant, la catastrophe de la musique vocale héritée de la tradition. Le compositeur russe vient-il répondre à ce que NIETZSCHE se désole de n'avoir pas trouvé dans le génie germanique de WAGNER ? CHOSTAKOVITCH semble vouloir retrouver ce que les Modernes semblent avoir oublié, au dire de

NIETZSCHE, à savoir « comment s'exprime la douleur ou en général la vie émotive à son paroxysme ».

Un domaine intérieur hanté par la mort

Un artiste ne peut évoluer qu'à l'intérieur de son propre domaine spirituel. Et, ce domaine, constitutif de sa personnalité spirituelle, il le découvre dès sa jeunesse. Ainsi, dès seize ans, CHOSTAKOVITCH compose trois courtes pièces au piano : *Trois danses fantastiques*. Le jeune homme n'a certes rien trouvé encore de son style, le style viendra après : il se forge par le travail de l'artiste. Mais le domaine intérieur, c'est-à-dire ce que l'homme porte en lui et que l'artiste devra porter à l'expression, ce domaine intérieur est déjà là : CHOSTAKOVITCH sera le musicien des danses de la mort, il le sait déjà à seize ans.

Est-ce que les catastrophes historiques dont, ensuite, CHOSTAKOVITCH a été le contemporain, l'ont influencé ? Elles l'ont touché dans la mesure où le fond d'angoisse qui était déjà dans son caractère s'en est trouvé réveillé. Le domaine intérieur d'un artiste est déjà en place avant que des événements extérieurs ne l'affectent. L'histoire de la création musicale se déroule dans une autre dimension du temps que celle de l'histoire événementielle.

Seulement, malgré la révolution artistique de la fin du dix-neuvième siècle, on croit encore souvent qu'une œuvre est supérieure si elle relève du genre historique. Les *Septième* et *Huitième symphonies* de CHOSTAKOVITCH, écrites pendant la guerre, alors que les Allemands faisaient le siège de Saint-Petersbourg, seraient des œuvres puissantes parce qu'elles évoqueraient, dit-on, la situation d'une Russie souffrante, menacée d'invasion. Il se pourrait, pourtant, que l'allusion à l'Histoire ne serve qu'à donner un contenu plus ou moins officiel, plus ou moins collectif, à des mouvements psychiques intimes et sans contenu extérieur. L'essentiel se joue au plus intime, dans la rencontre entre le langage musical et les pulsions archaïques qui habitent un musicien. C'est ce mouvement pulsionnel qui nourrit la danse macabre dont les partitions de CHOSTAKOVITCH sont traversées. La catastrophe de la guerre, dans ces deux symphonies, est le motif historique d'une angoisse personnelle qui monte du plus profond. Une angoisse qui conduit CHOSTAKOVITCH à vivre la condition mortelle elle-même comme une catastrophe.

Dans la vision matérialiste qui constitue la culture communiste de laquelle CHOSTAKOVITCH se sent solidaire, c'est-à-dire dans l'athéisme soviétique, la mort n'est pas un salut ou un passage. CHOSTAKOVITCH exprime la mutation d'une nation orthodoxe construite sur l'obsession de Dieu et de l'autre monde en une nation athée ne pouvant plus, désormais, se sortir de l'obsession du néant. Comme si la Russie, ayant été tout ouverte au divin, ne pouvait plus, dans l'athéisme, s'ouvrir qu'au vide et au rien, mais d'une même ouverture immense. La catastrophe, c'est la mort de Dieu, qui est un événement collectif, d'ordre culturel, et aussi très personnel.

À partir de cette absence, dès sa jeunesse, de toute foi, CHOSTAKOVITCH revisite la tragédie. Le couple tendu et contradictoire qu'il forme avec DOSTOÏEVSKI est le nœud où la Russie joue son destin historique, entre une fidélité douloureuse à la foi orthodoxe que représente DOSTOÏEVSKI, et le désespoir d'un athéisme tragique, que représente CHOSTAKOVITCH. Lorsque le compositeur choisit, pour sa dernière symphonie, un ensemble de poèmes sur la mort, il représenterait bien, aux yeux de DOSTOÏEVSKI, ce deuxième stade de développement où l'individu, affranchi de la masse mais encore incapable d'amour, entre dans une sorte d'état maladif qui se caractérise par l'angoisse. En cela, il fonde une tragédie du vingtième siècle, une tragédie où le chant même entre dans une crise profonde. Comme le sens entre, lui aussi, en crise chez un philosophe russe comme CHESTOV. « Il y a un domaine de l'esprit humain, écrit ce dernier, où jamais encore on a pénétré de plein gré : les hommes n'y entrent qu'à leur corps défendant. Et c'est précisément le domaine de la tragédie (...). Tout ce qui est cher aux hommes, tout ce à quoi ils tiennent, devient inutile et complètement étranger ». Ce qui est cher aux hommes, c'est d'abord le sens, mais c'est aussi le chant qui berce et console. Toutefois, le régime communiste ne pouvait admettre ni la dissolution du sens, ni la

dissolution du langage musical. Ce régime n'a pas su tirer toutes les conséquences culturelles de ses postulats métaphysiques. CHOSTAKOVITCH a radicalisé le matérialisme soviétique, en portant son athéisme jusqu'à la tragédie. Au point d'y déconstruire le chant.

CHOSTAKOVITCH se place dans la lignée du génie musical russe représenté par MOUSSORGSKI. Mais il pense aller plus loin que son prédécesseur. Dans une parole rapportée, il dit : « J'estime qu'il faut regarder la vérité droit dans les yeux. C'est un courage qui manque parfois aux compositeurs, même aux plus grands comme TCHAIKOVSKI ou VERDI [...]. Même MOUSSORGSKI, homme franc et courageux s'il en fut, eut peur de voir la mort en face ». Pour CHOSTAKOVITCH, le matérialisme historique est un dépassement, un pas de plus : il représente le courage de l'athéisme, qui vient semer la catastrophe dans la vieille Russie orthodoxe. « Même MOUSSORGSKI » : c'est ce courage qu'il n'a pas eu et dont CHOSTAKOVITCH relève le défi au plus profond de son domaine intérieur.

Une esthétique de la catastrophe des formes vocales

Les vrais artistes n'ont que faire de propos généraux sur la religion et la politique. C'est au cœur de leur art qu'ils se posent ces questions. Ils les transforment en problèmes esthétiques. Les questions de l'athéisme et du matérialisme, CHOSTAKOVITCH les rencontre dans son travail de composition.

Si hanté qu'il soit par le macabre, MOUSSORGSKI reste un croyant et pour lui la possibilité du chant n'est pas compromise. La voix, chez lui, garde sa force d'envoûtement : son énergie est bien là, contenue souvent, explosive parfois, mais vive toujours. Telle est la foi de MOUSSORGSKI : il croit à la voix, au chant choral, il croit encore que la voix est cette icône sonore où quelque chose vibre du Verbe divin. Il croit que notre néant n'est que le seuil d'une possible plénitude. Il croit que le vide est la chambre de résonance où l'homme, une fois défait dans ses échecs, pourra faire monter, même chaotique, son chant. Mais chanter, est-ce encore possible en dehors de la foi ? Telle est la question que pose la *Quatorzième symphonie*, étrange symphonie vocale. Comment pourrait-on exprimer la mort dans la musique religieuse dont toute l'ambition est de la dépasser et de la nier par l'ivresse lyrique ?

« Même MOUSSORGSKI », dit CHOSTAKOVITCH. Le compositeur soviétique veut dire par là que l'athéisme et le matérialisme, si on les prend au sérieux, nous obligent à ne plus croire au chant. Ils signent la mort de la voix en tant que pouvoir d'enchantement. La voix perd ses ressources dans le désespoir inconsolé de l'homme athée. Elle se matérialise et se désharmonise. CHOSTAKOVITCH ne va avoir de cesse d'introduire dans ses compositions des bruits vocaux hétérogènes à la belle voix, à la voix maîtrisées, celle qui porte la parole et le chant classique : le rire, le sanglot, le cri, le gémissement, le râle, le vomissement, l'éruption, le grincement, etc. Comme l'a montré Georges BATAILLE dans son hétérologie, « les choses sacrées sont essentiellement des choses rejetées, émises par le corps humains », et finalement dégoûtantes. L'athéisme et le matérialisme vont de pair avec « la prise de conscience du caractère essentiellement répugnant des choses sacrées », et en particulier de la voix qui est au cœur de la musique sacrée. Elle peut l'être par ce que BATAILLE désigne comme « une transmutation paradoxale » qui donne une haute valeur à des sécrétions originellement répugnant. La musique sacrée n'a acquis un tel prestige qu'en raison de cette transmutation du vil en noble. Mais le matérialisme de BATAILLE, comme celui de CHOSTAKOVITCH en musique, oblige l'homme à « se reconnaître voué, lié à ce qui lui fait le plus horreur, à ce qui provoque son dégoût le plus fort ». Dès lors qu'un compositeur ne croit plus aux prestiges de la voix lyrique, il n'entend plus en elle que ces éléments hétérogènes, ordinairement occultés, qui sont des sécrétions buccales, nasales et gutturales, voire gastriques.

L'expérience que fait CHOSTAKOVITCH, dans la *Quatorzième symphonie*, c'est que l'oratorio est devenu impossible, autant que le *Requiem* d'ailleurs. Toute la musique baroque et romantique devient une chose défunte, le simple témoignage d'un passé révolu. Devant la mort, le chœur est un mensonge, car c'est seul que chacun meurt et laisse derrière soi un cadavre répugnant. Pour

chanter, il faut un Seigneur vers qui faire monter sa plainte et sa révolte. Dieu est le vrai destinataire de nos chants plaintifs, de nos oraisons musicalisées. Sans Dieu, le chant n'est que pure vanité pour briller devant un public, une affaire mondaine, comme à l'opéra, ce théâtre ! Mais, derrière ce clinquant des apparences, derrière ce mensonge socialement organisé, la voix n'est qu'une horrible sécrétion. Si le Ciel est vide, l'échelle diatonique ne s'élance plus vers rien. La Terre est atonale. Le corps n'est que de la sonorité organique. L'hétérologie de BATAILLE rend compte de l'esthétique de CHOSTAKOVITCH dont nous allons voir comment elle illustre la catastrophe vocale de la musique sacrée et profane.

Qu'est-ce que composer ?

Hors de l'extase orthodoxe qui la fondait, la Russie moderne est un désespoir. Ce désespoir, CHESTOV l'a reconnu davantage chez TOLSTOÏ que chez DOSTOÏEVSKI et ce qu'il en dit s'applique fort bien à CHOSTAKOVITCH : « le désespoir est une force immense, formidable et qui ne le cède à aucun élan extatique ». TOLSTOÏ, par le biais de son personnage Ivan Ilitch, a tenté de regarder la mort en face, en dépit de la formule de LA ROCHEFOUCAULD qui dit qu'on ne le peut pas plus que de regarder en face le soleil ; comme JANKÉLÉVITCH l'a tenté par la méditation ; comme CHOSTAKOVITCH l'a tenté par la musique. Quelle que soit la voie choisie par ces héros du négatif, envisager la mort sans visage est une expérience si ce n'est métaphysique, du moins « métempirique », comme dit JANKÉLÉVITCH, qui ajoute que, dans une telle tentative, aussi nécessaire que vaine, la mort est une catastrophe personnelle (ce qu'elle n'est pas du point de vue naturaliste). Elle est même, pour moi, la seule et unique véritable catastrophe, elle est « l'inconcevable tragédie de ma nihilisation ». Un compositeur engagé dans une pareille tentative invite ses auditeurs, au-delà de l'histoire de la musique et de la stylistique musicale, à une épreuve existentielle dont il s'agit bien de rendre compte avec des catégories existentielles et non pas musicales.

CHOSTAKOVITCH n'a rien à dire sur le néant, aucun enseignement à dispenser. Il a juste une expérience à faire. Composer est pour lui une méditation, une manière de se mettre en face de la mort. Qu'est-ce que composer, si ce n'est pas seulement aligner des notes ? Pour CHOSTAKOVITCH, la composition est un moyen d'investigation : pas seulement d'investigation du monde sonore, mais d'investigation de l'existence. Il n'est pas intéressé par les expérimentations musicales et, dans une histoire vite écrite de la musique, on a pu le tenir pour moins novateur que d'autres compositeurs d'avant-garde. Mais c'est en un autre sens que CHOSTAKOVITCH est un expérimentateur : composer est pour lui un moyen de faire l'expérience très paradoxale de la mort dans la vie, autant qu'une telle expérience puisse se faire. Il se pose les mêmes questions que ceux qui s'intéressent aux expériences de mort imminente. Il s'engage résolument dans l'exploration de ce que JANKÉLÉVITCH appelle « l'instant mortel », il viole « la pudeur de l'instant inénarrable ». Il tente de savoir s'il y a quelque chose, dans la mort, qui conduit à une transcendance.

Sa musique apporte une réponse négative et ouvre sur un athéisme historique désespéré, hanté par les catastrophes politiques et militaires. C'est ce qu'illustre sa *Huitième symphonie*. JANKÉLÉVITCH a été très attentif aux traitements musicaux de l'instant ultime. Il oppose, sur ce point, deux sortes de compositeur. « Pour DEBUSSY, écrit-il, poète du *pianissimo* et de l'extrême concision, l'instant fut vraiment la minute fugitive ; mais chez les musiciens romantiques, qui font honneur surtout à la majesté de la mort, l'inflation et l'emphase gonflent l'instant jusqu'à en faire une éternité (...) Le mystère du pianissimo léthal disparaît dans les cantiques grandioses ». JANKÉLÉVITCH ne parle guère de CHOSTAKOVITCH, et c'est pourtant le traitement de cette question d'esthétique métaphysique qui fait tout l'intérêt du compositeur russe. Ce qui fait sa grandeur, c'est d'avoir su en inventer un traitement nouveau.

Mais composer, chez un musicien russe comme lui, c'est aussi interroger la voix nationale. Dans une démarche musicale tout imprégnée d'un nationalisme post-romantique, la voix d'une nation, entendue comme l'expression lyrique d'un sentiment national collectif, est ce que la musique

doit parvenir à exprimer. C'est pourquoi il y a, chez CHOSTAKOVITCH, une relation intime entre la musique instrumentale et la musique vocale. Avant d'oser une symphonie vocale, c'est par l'orchestre et la musique de chambre qu'il tente de saisir l'état actuel de la voix russe, c'est-à-dire la manière dont l'âme russe peut ou ne peut plus sortir d'elle-même un chant, en fonction de ce qui arrive dans l'Histoire.

Cette voix se cherche et se réactualise conjointement chez ses musiciens et chez ses poètes. Ils n'ont pas besoin d'être proches les uns des autres dans l'espace car la communauté nationale n'est pas quelque chose de territoriale : elle est quelque chose de vocal. La vie d'une nation est la métamorphose d'une voix et cette métamorphose est ressentie et vécue conjointement par ses musiciens et ses poètes. La division de la nation russe au vingtième siècle, due à un exil massif et à un clivage politique fort, rend encore plus saisissante l'unité de la voix nationale. Pendant que le compositeur soviétique écrivait à Moscou sa *Huitième symphonie*, la poétesse Zinaïda HIPPIUS finissait ses jours d'immigrée russe dans le seizième arrondissement de Paris occupé. Elle était la Russie de France. Sa poésie exprime ce qui tient toute vie dans sa gravité primordiale et ce qui la double d'une ombre tragique lorsqu'elle dit : « On pardonne à la vie ses offenses et les mille ennuis qu'elle nous dispense, mais pas d'avoir, comme le jour est suivi de la nuit, une sœur qui la suit, et autant qu'elle menaçante et ni d'avoir pour cette sœur jumelle une tendresse trop attachante ». L'Union soviétique, dans l'entreprise de séparer la nation russe d'avec elle-même, la rouge et la blanche, a échoué à altérer la profonde unité de la voix nationale. Les artistes restés et les artistes exilés demeuraient habités, mystérieusement, par la même voix, inquiète et sombre, en eux se métamorphosant sous un Ciel orthodoxe désormais si lourd de silence.

***La Huitième symphonie* ou le destin tragique de la nation russe**

Il y a bien des manières de parler de la musique en général, et de celle de CHOSTAKOVITCH en particulier. Nous n'en présentons pas ici une analyse musicologique. Une telle analyse suppose une étude de la partition et, pour un tel travail, on peut se reporter à l'ouvrage de Grégoire TOSSER intitulé *Les dernières œuvres de Dimitri CHOSTAKOVITCH* (L'Harmattan, 2000). Conformément à ce que nous venons de dire sur le sens de la composition musicale, nous voudrions rejoindre, à l'écoute de ces œuvres, les intentions métaphysiques, nationalistes et poétiques du musicien. Et, dans la mesure où ces intentions ne sont pas toujours conscientes, nous voudrions aussi replacer la musique dans la dynamique psychique dont elle procède. Ce faisant, nous affrontons le risque herméneutique qu'il y a en toute interprétation.

Avant les œuvres tardives, envisageons la *Huitième symphonie*. Celle-ci commence par faire entendre le destin tragique en tant qu'il vient frapper la matière sonore de ses coups tellement reconnaissables. Une fois ces premiers coups donnés, la musique se détache d'elle-même, comme si elle sortait de son fond le plus sombre que sont les *coups*. Elle prend alors la verticale car l'essor musical se développe sur cet axe. En se mettant debout, l'*homo erectus* dresse avec lui la voix et engage le monde sonore vers des développements lyriques. Lorsqu'ils suivent une colonne vertébrale redressée, le souffle et le son commencent à se tourner, par le chant, vers le Ciel.

Mais il ne suffit pas d'être debout pour que le chant monte. C'est ce que montre CHOSTAKOVITCH dans sa composition instrumentale comme si, pour évoquer la voix, il lui fallait la métaphore de l'orchestre. La *Huitième* commence par le malheur des coups, puis elle devient *drame*. Le drame est le malheur primordial développé dans le temps. Entrer dans la musique, c'est entrer dans le temps. Ce temps que le matérialisme historique conçoit comme le mouvement de l'Histoire. Une Histoire que le régime soviétique avait érigée en absolu. Pourtant, au début du premier mouvement de la symphonie, soudain, quelque chose s'arrête de respirer. Cette musique, qui n'est pourtant pas chantée, fait entendre la suffocation, la crainte initiale, la stupeur. Même debout et engagé résolument dans la marche de son Histoire, l'homme peut retenir ou entraver son souffle : il voudrait bien, par faiblesse ou pessimisme, ne pas rentrer dans le temps symphonique

de son histoire parce qu'il a déjà compris qu'il ne pourra rien développer d'autre que le drame annoncé. Suffoquer, c'est avoir peur d'aller là-bas où nous attend la mort. Entrer dans le temps musical, c'est entrer dans l'Histoire, mais c'est aussi aller vers sa mort personnelle. À quoi bon s'inscrire dans les mouvements successifs qui forment une symphonie si c'est pour retrouver la chute sans âge des mortels ?

Mais l'élan, une fois lancé et bien qu'un moment retenu, ne peut pas s'arrêter. Doucement, il s'accroche à des notes, il y dessine un thème, un chant naissant. La *plainte* commence alors à s'installer dans sa beauté enivrante, dans son charme qui, à la fois, nous déchire et nous console. La plainte nous ouvre le séjour de la souffrance, mais elle est une souffrance devenue habitable par le miracle de la beauté musicale. Pourtant y demeurer longtemps est impossible. Il y a dans la souffrance des pulsions désespérées qui visent à tout détruire et à détruire la plainte même. Le premier mouvement parvient cependant à se fixer dans une plainte solennelle, une plainte franche, profonde mais maîtrisée, cadrée. Un chagrin, ça se tient debout ; ça peut même se dire avec une certaine dignité. Le temps marche sur un chemin, comme l'*homo erectus* sur la Terre : il est porteur d'une mémoire triste et lourde. Mais il la tient tout entière avec lui, en boule. Dans un *chagrin*, on se rassemble, on se ferme au monde mais on parvient à se tenir. Un chagrin chante bien, ainsi que le montre la musique baroque et romantique. Seulement nos chagrins sont attaqués de l'intérieur par des mouvements de douleur plus vifs, soudains et fugitifs comme l'éclair. On tente alors de se raccrocher au chagrin de base, à sa familiarité, à son chant. Le temps qui marche est en butte à des accès qui l'arrêtent, qui l'obligent à s'asseoir. Dans le chagrin s'introduisent peu à peu le chaos du *tourment* et l'irruption des *cris*. Le temps se redresse cependant, trouve l'énergie pour lutter contre ses assauts de souffrance aiguë. Il parvient à dégager, lorsqu'il en vient à bout, une sorte de paix. C'est une paix triste, mais unie, continue, presque radieuse. Disons que c'est une *peine*. Autant est lourd le chagrin, autant est agité le tourment, autant peut être radieuse la peine. Elle s'étend au loin où elle va mourir doucement, sans heurts, en élégie.

Dans toute matière qu'elle se donne, l'âme vient exprimer son chaos interne. La sonorité d'un orchestre symphonique est assez riche pour qu'un psychisme y sème, comme la tempête dans la houle marine, l'agitation qui le traverse. Le son est la manifestation des *pulsions*. Des pulsions pures, non encore prises au symbolique. Du pur charnel. Se tenant plus près de sa folie qu'elle ne pourrait le faire si elle se livrait aux mots, la vie psychique, au deuxième mouvement de la symphonie, est ce temps entêté qui marche dans ses décombres intimes. Quand son chemin s'ouvre en abîme, il en ouvre un autre, soit plus en haut, près des nuages, soit plus en bas, en fond de combe. Un oiseau passe au vol serein, il le regarde, voudrait le suivre. À fond d'orchestre, le sol est plus âpre. Les percussions ouvrent des gouffres mais nous vivons d'obstination. L'orchestre est comme un pouls très fort : il parle de ce battement du sang qui habite tout chant humain. La voix instrumentale se lie à la tension artérielle, elle sème un écho dans les veines et se soutient d'un pouls accéléré. Elle fait aussi sortir des pores une sueur inattendue. L'orchestre de bois, de cordes et cuivres, par toutes sortes de matière, l'orchestre est métaphore de la chair sous l'agitation de la sonorité interne. La voix est de réalité charnelle.

Au troisième mouvement, le temps s'intériorise, il ne marche plus qu'en lui-même et devient son propre chemin. Il entre dans l'autisme de son *rythme*, il devient sourd à tout. La musique, si sonore à nos oreilles, peut parfois ne signifier que la grande surdité de l'âme, d'une âme qui ne veut rien en savoir de ce que le destin lui réserve. Et le grand repli du corps sur lui-même qui, pour retenir sa vie propre, s'enferme, s'immobilise et ne vit plus. Que sonnent les trompettes, les trombones, que se préparent des apocalypses évoquées par les cuivres : qu'importe ! Quand le rythme interne est posé, rien ne l'arrête ni ne le dévie. Il a pour lui le nombre des cordes, il a la force des caisses. La vie forclosée est une pulsation qui n'entre avec rien en relation, ni d'âme ni de corps.

Le quatrième mouvement est l'expression de la *dépression musicale*. La musique y vit son effondrement. Le son est la matière qui enregistre le mieux l'énergie éclatée et mourante de la

dépression psychique. D'abord, il y a la conflagration initiale : ce sont les coups du destin qui frappent à nouveau dans les percussions, c'est le trauma mis en musique, dans sa violence soudaine, confuse, chaotique. Il y a quelque chose comme du verre qui se casse. C'est une vibration brisée. Puis la musique retombe comme la poussière dans les décombres. Il reste un peu de son qui ressemble à la vie incertaine des hommes blessés. Une identité se continue dans les graves, une pensée asthénique, mais la vie fuit par la fluence des aigus. L'orchestre imite la voix de traîne, celle qui s'éteint après qu'un chant y soit passé. Quelques éclats épars, est-ce encore une voix, ou juste sa rémanence ? Ce que les vents font miroiter là-haut et qui ressemble à la compassion d'un ange en deuil, il n'y a plus d'échelle pour le rejoindre. Quelque chose de soi est devenu comme étranger à soi-même : c'est la vie, elle s'en va.

L'âme est ainsi faite que le Ciel est en bas. Il remonte du fond. Le cinquième mouvement refait chanter les vents, hautbois, flûtes traversières, clarinettes. Sauf à mourir, il reste au plus profond de nous un enfant qui aime jouer. Chostakovitch reprend à l'univers du conte mis en musique par Prokofiev, cette sorte de légèreté que peut-être on retrouve quand tout s'est déconstruit. C'est le retour au *jeu vocal* du premier âge. Mais le jeu des enfants n'est que récréation. L'innocence est perdue. Les caisses portent un destin qui gronde et fait retomber sur ce qui s'était cru léger un voile funèbre. L'homme relit ces jours d'amusement à partir du tombeau.

Poétique du *Treizième quatuor*

« La force de la musique repose sur la pensée, l'idée, la généralisation, dit CHOSTAKOVITCH. Dans le quatuor à cordes, la pensée doit être profonde et l'idée pure ». Mais que peut bien vouloir dire le compositeur par une telle formule ? La généralisation, c'est ce pouvoir qu'a la musique d'exprimer nos sentiments au-delà des circonstances de nos vies diverses et variées. Les mouvements animiques ont quelque chose d'universel où s'exprime notre relation au destin ; le compositeur en cherche la loi. Dans le *Treizième quatuor*, les coups du destin sonnent trois fois, au violoncelle, mais d'une manière très atténuée, presque alanguie, comme s'il y avait désormais moins à détruire dans une âme qui se sent plus qu'à moitié passée de l'autre côté des choses. À soixante-quatre ans, la pensée de CHOSTAKOVITCH porte sur la vieillesse. L'être charnel oppose moins de résistance, il accueille plus facilement le malheur parce qu'il commence à bien le connaître. Il tente de lui donner de la douceur dans une durée lente où les sons se dilatent et laissent se dégager d'eux le tremblement qu'est toute vie humaine dès qu'elle s'arrête à considérer son sort. Sans force, sans courage et comme creusés de l'intérieur, les sons tiennent à peine et l'on sent derrière eux un silence qui les aspire. Est-ce ici l'idée que le musicien russe tente d'exprimer ? L'idée du néant qui reprend tout ? Dans ce marais de l'âme enlisée, les violons osent encore tenter un chant de plainte, un chant poignant pour témoigner de la tristesse. Mais les cordes les plus basses le reprennent, en dénonce la prétention vaine. Tout chant n'est-il pas mensonge près de la vérité des tombes ? Cette pensée, CHOSTAKOVITCH veut la mettre en musique. Le violoncelle garde au plus grave le silence épais de la Terre. Le tourment pourtant n'est pas tout à fait éteint, disent les grincements clairs des cordes. Gémir, c'est encore avoir l'énergie de vivre. Le désespoir est encore là, qui vient faire entendre la voix criarde de la révolte. Mais le temps maintenant n'est plus qu'écrasement. L'intensité, même celle de la souffrance, ne tient plus.

Un appel ? La musique est l'art qui dit le mieux ce qui appelle et ce qui répond. Est-ce que quelqu'un en haut cherche encore à parler ? Dans le *Treizième quatuor*, ce qui pouvait autrefois troubler ne fait plus désormais qu'affoler. Répondre est un risque qui met tout en désordre. L'unité du chant se disperse et retourne au bruit, et au bruitage même. La musique ne parvient plus à faire oublier sa matière et celle-ci va jusqu'à la renverser. L'archet ne glisse plus : il frappe, comme pour faire entendre la tête d'os que nous portons en nous. Si la beauté n'est que mensonge, qu'elle se défasse comme un visage dans le linceul. Le linceul se tisse avec des fils comme la musique avec des cordes. Le quatuor est, dans la substance sonore, comme un lin blanc qui recouvre les morts.

Toutes ces idées, celles dont il parle dans la citation, CHOSTAKOVITCH les prenait dans les poèmes : sa musique est faite pour traduire du verbe ce que le verbe ne dit pas, mais qui en fait la poésie. La musique de chambre est le chant des poèmes sans leurs mots. La musique de CHOSTAKOVITCH est la vérité poétique des poèmes, libérée de la signification des mots. Elle est une voix poétique confiée aux cordes. Une voix comme celle d'Alexandre BLOK, dans ce poème de 1912 : « Tes chants les plus intimes parlent de cette annonce de mort par quoi le destin nous intime, et qui fait une offense aux plus saintes des lois, et qui lance un outrage au désir d'être heureux ».

Qu'est-ce qui rentre dans le monde sonore avec l'espièglerie du violon ? Le destin a ses ruses et se moque de nous. Il s'amuse, *allegretto*. Comme, par exemple, lorsqu'il conduit CHOSTAKOVITCH à épouser une femme qui n'est que la caricature de son épouse morte. Nous avons beau jouer du violon, de l'alto, du violoncelle, nous sommes des jouets, bien plus que des joueurs. C'est par le *rire* que l'émotion tire de nous nombre de sons et le rire est une voix plus ou moins volontaire. Comme les sanglots, il n'est encore, en lui-même, ni parole ni chant. C'est peut-être au musicien d'en explorer les structures sonores, par le chant ou l'instrument. Tous les rires ne se ressemblent pas. Il en est un qui n'est qu'un grincement dans la gorge et le violon le reprend. Il n'est qu'une certaine souffrance déguisée lorsqu'on découvre que les apparences n'ont fait que travestir l'objet véritable de notre amour. Comment ne pas souffrir du semblant ? Le violon prend cette légèreté pincée qu'ont parfois les apparences lorsqu'elles se moquent de nous. Dans ce grand cirque du monde, nous sommes toujours le clown de quelqu'un et les relations humaines sont un jeu de dupes. Il reste à regarder de loin l'affrontement de ceux qui n'ont rien pour s'entendre et que le destin a mis ensemble pour s'amuser. Le violon qui caquette et le violoncelle qui médite. Les deux pincement leurs cordes comme pour envoyer à l'autre une sorte de pied de nez. Se pincement aussi pour se réveiller d'un mauvais rêve. De ce pincement agressif qu'on aimerait infliger à l'autre pour lui faire mal quand on ne supporte plus qu'il soit autrement qu'on l'avait cru. Et la musique dénonce par le grotesque les apparences. Les cordes viennent faire vibrer les sonorités contenues dans un certain rire, celui que le destin nous tire lorsque de nous il se joue. Dès lors qu'on se réveille du jeu des faux-semblants, l'on pleure. Il faut être musicien pour porter dans les cordes, dans le beau *lento* du deuxième mouvement, ces *pleurs* de repentir et pour laisser remonter du vieux fond tout ce qui a disparu quand nous a été ôté l'objet de notre amour profond. Ensuite, et c'est le troisième mouvement, la *colère* peut sortir des pleurs et briser le jeu menteur des apparences. La colère dégage d'un mauvais rire les cris qu'il porte en lui et ces cris nous traversent, ravagent notre corps qu'ils empruntent. La colère n'est pas de nous, elle passe dans la sonorité des cordes : celles-ci en tremblent au risque de se briser. Les statues qui mentaient sont jetées au sol et un élan nous prend de les piler à coups de masse. Le destin a des gestes de fureur. Quand la colère s'arrête, on retrouve inchangée la tristesse qui seule n'est pas morte. Cette tristesse que chanta MANDELSTAM, dans sa voix poétique à lui, avant de devenir le violon ironique du tyran « aux doigts épais et gras comme des vers ». Avant sa colère vaine qui le faisait écrire, en déportation, « Mes cordes sont tendues comme la Chanson d'Igor », ou encore : « Il faut bien que je vive, respirant et bolchévisant, mais travaillant ma parole sans obéir, multiplié par deux ». Avant tout cela, ce poète qui venait de perdre Marina TSVETAIEVA (et chacun d'eux s'enfoncerait dans son sort poétique et tragique), parce que le destin est ironique et se moque de nous, ce poète méditait déjà sur ces déesses obscures qui tissent nos vies. Dans *Tristia*, il écrit : « J'aime l'art des fileuses, leur connaissance secrète : pendant que passe la navette, le fuseau gémit, pleure, pousse sa plainte [...] Hélas, comme de notre vie la trame est mince, et comme il y en a peu de mots joyeux ! Tout ce qui a été encore et encore sera : seul est suave le bref instant où l'on se reconnaît ». La voix poétique double encore la voix des cordes sans devenir pourtant les paroles d'un chant. La musique de chambre de CHOSTAKOVITCH est un chant aux paroles absentes, aux paroles fantômes : la voix silencieuse des poètes n'est jamais loin mais elle est confiée à des instruments qui n'en dégagent que l'essence en dehors des mots.

Le *Huitième quatuor* : l'idée physique de la mort mise en sons

« Enfin, j'ai écrit une œuvre que je voudrais qu'on joue à mon enterrement », dit CHOSTAKOVITCH à propos de son *Huitième quatuor*. Il est rare qu'un artiste écrive son propre tombeau : c'est ce que fit pourtant le compositeur russe en sa cinquante-quatrième année. Il vivait à la manière décrite par ce poème où Anna AKHMATOVA s'adresse à sa propre mort : « Tu finiras bien par venir. Pourquoi pas maintenant ? Je t'attends. Je n'en peux plus. J'ai éteint la lumière, j'ai ouvert la porte pour toi ». Ainsi le musicien, scrutant jour et nuit son destin, guettant sans cesse l'heure de sa mort, cite sa propre musique comme s'il voulait la rassembler dans l'imminence de la fin ultime : « Je me suis dit qu'après ma mort, personne sans doute ne composerait d'œuvre à ma mémoire. J'ai donc résolu d'en composer une moi-même ».

Sa propre mort peut devenir une idée physique, un dérèglement physiologique que le compositeur tente d'imprimer dans la matière sonore. Tout monte des graves, violoncelle, alto : le geste musical part du foie car le foie chante aussi, il est une sécrétion de bile noire, une marée sur laquelle bientôt l'on flotte, au large de ce *largo*, et la tête en tourne, obsédée par ces cordes qui prennent la houle. Les violons geignent mais le violoncelle va chercher plus bas une nausée plus profonde. *Vomir* d'angoisse comme on vomit du mal de mer, c'est recevoir au plus intime l'effroi de devenir cadavre. Vomir est-il un événement vocal ? Est-ce là quelque chose de la voix ?

Pour s'en guérir, il faut bouger, *allegro molto*, pour secouer ce vertige de pétrification. Le geste doit repartir et s'enivrer cette fois-ci de son excès. À l'hypnose de la mort, la réponse est la transe. Il y a là deux pôles des chants funèbres : l'*hypnose immobile* et la *transe agitée*. Réveiller aux vieux chants juifs cette montagne d'exterminés ! Levez-vous, disent les cordes aux morts, et dansez, entrez dans ce tournoiement. Ô nouveau vertige : c'est le délire qui maintenant prend le dessus. La vie est manquée, entre prostration et gesticulation folle. Il reste d'hésiter entre deux impossibles. Et le destin vient derechef frapper ses trois coups au retour du *largo*. La mort est agressive et dicte à tout sa loi soviétique. L'âme est la plaine où s'étend immense la peine : se résumer ici, s'y tenir entier, soi et ses œuvres, et attendre d'être emporté. Racler, au violoncelle, le fond du désespoir et, aux violons, faire sonner là-haut la plainte. Mais si vaste soit cette plaine, elle n'est qu'un pauvre cercle où l'on se cogne contre soi-même. Rien ne s'y ouvre d'un Ciel, la Terre étend à tout son droit funèbre. La musique n'est rien qu'un *jeu d'échos* où toute âme s'obsède. La voix ici est un enclos où tournoient, sans trouver ordre ni mesure, la fixité stupide et la frénésie sans fin. On n'y échappe qu'à disparaître. La vie est comme cet homme qui ne noie, dont parle Marina TSVETAIEVA, elle qui fut, à Paris, de 1925 à 1939, la Russie de France : « Ô la nuit ! Quelque part, il y a des sources qui coulent, et moi je coule vers le sommeil, mais je ne dors que presque. La nuit, quelque part il y a un homme qui se noie ». Et si le *Huitième quatuor*, c'était la musique pour cet enterrement-là dont parle la poétesse ? TSVETAIEVA et CHOSTAKOVITCH : sœur d'exil et frère resté au pays, n'est-ce pas, en poésie et en musique, la même voix russe ?

La descente au néant du *Quinzième quatuor*

Les cordes, telles qu'elles sonnent chez CHOSTAKOVITCH, sont des appels à l'effondrement. Il y a comme une longue rampe à descendre, une dénivellation à prendre, une chute à suivre avant d'aller rejoindre les premières mesures de l'*Élégie* du *Quinzième quatuor*. La musique y subit un écrasement où l'âme reconnaît le sien sous la semelle du destin qui marche. Ce pas fatal à quoi donne sons CHOSTAKOVITCH en 1974, c'est celui qu'avait entendu, en 1916, Marina TSVETAIEVA lorsqu'elle avait écrit cette strophe : « La tête entre les mains, écouter un pas lourd quelque part diminuer [...], en sommeil sans dormir ». Grande continuité de l'âme russe dans les méditations, parallèles et croisées, de la poétesse et du musicien. À même la Terre, le temps musical rampe comme un ver. Le son rentre dans les mousses et les lichens. L'existence sort aussi peu que possible du silence qu'elle garde, en soulevant à peine cette poussière sonore sur le chemin où passe ce pas

très lent. Un tel appel de cordes est un appel au somme comateux, une invitation à la syncope. Dans ces états, il n'est de voix que de gémir. Au plus couché, au plus faible de sa vie, le corps râle, le corps geint. Quel est le chant du *râle* ? L'*Élégie* ici tient du gésir et du geindre. Elle est de l'agonie pas même un chant : juste une voix basse, la messe basse de qui trépassé, ce presque tu que l'on recueille à la couche des vies qui perdent souffle.

Si la plupart des œuvres font entendre l'inspiration qui les génère, il semble ici que le compositeur ait voulu faire entendre, au début de la *Sérénade*, l'aspiration qui tire toute la matière sonore vers le néant. Sans pouvoir, toutefois, la réduire totalement au silence. Ce qu'il en reste, tout de suite après, ce n'est même plus de la musique, mais quelques fragments bruités qui ressemblent à des ruines. Le son n'est plus dans la filiation de la voix : il tombe dans la physique du *bourdonnement* ou du *grincement*. Avec le *Nocturne*, le drame accède à la forme tragique, qui, chez CHOSTAKOVITCH, se tient dans le dialogue entre, ce qui, dans la souffrance, garde la plainte et ce qui s'élançe, se révolte, vole en éclat. La plainte centripète et le cri centrifuge. Puis c'est au lyrisme de retrouver un peu de ses droits : il y a place encore pour la beauté d'un chant qui nous sort du chaos. Les *pleurs* sont une douceur qui n'est pas toujours refusée. Qu'on les verse encore en attente du pire. Les pleurs, peut-être, ont suffi à consoler Anna AKHMATOVA, mais ils n'ont pas suffi à Marina TSVETAIEVA. La seconde, dans un hommage qu'elle adresse à la première, et aussi bien à la Russie, écrit, en 1916 : « Ô muse des pleurs, la plus belle des muses ! Complice égarée de la nuit blanche où tu nais ! Tu fais passer sur la Russie ta sombre tourmente, et ta plainte aiguë nous perce d'un trait ». Cette muse, on la trouve bien dans le quatuor du musicien qu'aimait Anna AKHMATOVA, écrivant en 1958 de sa musique : « Il y a en elle un miracle qui brûle. Sous nos yeux elle forme un cristal. C'est elle-même qui me parle quand les autres ont peur de s'approcher. Quand le dernier ami a détourné les yeux. Elle est restée avec moi dans la tombe ». On la retrouve, la muse des pleurs, dans ses cris les plus vifs, au cinquième mouvement, mais CHOSTAKOVITCH, au-delà de ce que dit Anna AKHMATOVA, est descendu jusqu'au désespoir où Marina TSVETAIEVA ne pouvait plus même recevoir la consolation des pleurs lorsqu'à Paris, elle vivait son existence de femme russe rejetée, laissée de côté, dans sa misère d'étrangère. Sous la muse, qui a encore le loisir d'en chanter, pointe, irrécusable, une fatalité sans nom sur quoi l'épilogue vient fermer le quatuor. À ce *fatum*, Marina TSVETAIEVA, retournée dans son pays, donne une réponse à la russe, une réponse qui va plus loin que les pleurs qu'on verse en Bohême ou que le sang rituel que l'Espagne offre au sable : une réponse qui est un « non à l'être » et qui sera son geste suicidaire. En écho à ce « non à l'être », la réponse de CHOSTAKOVITCH tient tout entière dans le violoncelle qui est, dans la musique de chambre de ce compositeur, la voix la plus proche du néant.

Il n'y a pas de différences fondamentales entre les poètes, les musiciens, les philosophes ou les théologiens. C'est à l'intérieur de chacun de ces domaines qu'il y a une différence entre ceux qui parviennent à dégager le point tragique et ceux qui le recouvrent. Toute culture se génère d'un rapport à la mort. Il y a ceux qui s'occupent de faire des œuvres, de construire des discours esquivant le point tragique. Et puis, il y a ceux qui reviennent toujours à ce point-là et laissent la mort détruire les œuvres et les idées, qu'ils s'expriment en mots, en sons ou en peinture. CHOSTAKOVITCH en est un, il l'est en dialogue avec TSVETAIEVA, LORCA ou Michel-Ange.

De profundis : composition sur la décomposition

CHOSTAKOVITCH développe un questionnement musical sur la mort qui culmine dans sa *Quatorzième symphonie*. Celle-ci sourd de la profondeur de la Terre, *de profundis*. Le compositeur a traduit lui-même en russe les poèmes de son choix, puis il les a traduits en musique. Composer, pour lui, se fait dans la continuité du poème, pour l'épurer des mots qui le tiennent encore prisonnier du symbolique. Pour le conduire vers cette « jouissance opaque d'exclure le sens », selon la formule de LACAN. *Sto goryacho vbyublyonnykh* : dans ce poème de LORCA mis en russe, les corps de cent amoureux se décomposent dans la terre craquelée de l'Andalousie sèche. La musique monte

comme l'expression phrénétique des dépouilles. Elle se répand d'abord en quelques flaques sonores. Un *dies irae* s'y éteint avant de réveiller les morts. S'il y a colère, ce serait celle des hommes. Mais contre qui ? Nul besoin d'imiter le flamenco pour sortir du fond russe ce *cante jondo*, ce chant profond où la Terre retourne à elle-même à peine émue par une onde sonore et rase. Les amoureux emportent avec eux, dans la fosse, ce Dieu d'amour dont ils étaient le témoignage. La terre d'Espagne est un sommeil funèbre dont la musique est comme un mauvais rêve.

***Malaguena* : le son retrouvé des danses macabres**

La Russie est la nation des icônes mais elle n'en a pas moins renoué en profondeur avec le vieux genre médiéval de la danse macabre qu'on retrouve partout en Europe. Cette danse de la mort, dont les gestes restent pour nous suspendus dans le silence des images, qu'un musicien passe par là et il l'entend, la remet en mouvement et la voit se mener dans la communauté des hommes. Un musicien se reconnaît même à cela qu'il est capable de l'entendre, comme LISZT, SAINT-SAËNS, SCHÖNBERG, HONEGGER, BRITTEN. La danse de la mort se mène dans tous les pays et passe dans toutes les mélancolies. À la fin de sa vie, CHOSTAKOVITCH n'entendait plus qu'elle. Il l'avait surprise chez MOUSSORGSKI. Il l'avait entendue encore chez LORCA qu'il lisait à l'hôpital : elle avait traversé l'Andalousie au point que le flamenco pouvait s'entendre comme une version hispanique et gitane du funeste cortège qui fait la ronde autour de la Terre et dont la Russie est l'une des plus terribles stations. C'est de cela que porte témoignage le deuxième mouvement de la *Quatorzième*. La folle cohorte entre et sort d'une caverne espagnole. Le musicien en traduit le message universel de la langue des guitares à celle des cordes tziganes. Les archets de l'orchestre classique lancent furieusement leurs coups de faux dans les démographies humaines. Rien ne tient devant l'élan vainqueur des violons. La voix de la mort commande aux forces du tourbillon. Elle porte haut sa colère contre l'engeance humaine et révèle dans les graves toute la haine qui l'habite. Plus la Terre entre en elle, plus elle y racle ce désir d'anéantir tout ce qui vit. Les castagnettes viennent dresser une haute figure sombre qui passe au travers de la danse : c'est la silhouette gitane du destin qui distribue l'ordre des malheurs.

***La Loreley* : le chant du charme**

Quand on a vu la mort en face, on la reconnaît dans toutes les femmes qui nous attirent. C'est ce que traite le poème d'APOLLINAIRE, inspiré par la légende allemande de la Loreley. La Loreley est une femme autour de qui tournoie toute l'agitation qui fait croire en l'amour : les pulsions les plus archaïques viennent habiter la musique qui nous en donne le portrait musical. Quelque chose s'approche qui ressemble aux coups du destin lorsque la femme paraît au tribunal qui la fait citer. Sa voix porte en elle les cris et les drames que la beauté d'un visage et d'un corps sème partout où elle passe. Dans l'aigu du xylophone, son regard de pierreries frappe le juge qui n'est qu'un homme transpirant sous le désir : il l'absout. La femme se tient là, entourée de la nuée orangée des mauvais sorts échappés à son coffret. Par les cordes passe la guerre qui toujours accompagne le charme. Dès qu'elle devient objet d'amour, la femme est une sorcière qui déchaîne autour d'elle passions et violences. Les violons portent aussi bien son propre désespoir : elle veut mourir, première victime de ce qu'autour d'elle elle sème. « Faites-moi donc mourir puisque je n'aime rien ». Tout son charme est à la mesure de son deuil, de son chagrin d'avoir perdu, et pour toujours, l'amour. Les passions sont une folie qui rentre en scène aux sons des castagnettes. L'effroi prend sa racine aux graves du violoncelle. Il faut donner l'ordre qu'on enferme la folle, il faut qu'entrent, martiaux, les chevaliers et les armes. Au sommet du rocher, la femme révèle le secret de sa beauté ensorcelante : elle n'a désir que de mourir et de rejoindre ce qui tintinnabule et appelle dans les cloches. La mort à nos oreilles rend deux sons différents. Du côté des vivants, le bois des castagnettes sonne le drame des accidents ; du côté des mourants, le métal des clochettes sonne la joie des retrouvailles. Les cordes s'étendent en longs sons cristallins et le xylophone dissout la femme en une extase qui la confond

au vrai objet de son amour : les eaux du Rhin où l'on se noie. La mort est le pays qu'elle portait dans ses yeux. Et les cordes n'ont plus maintenant qu'à en reprendre la légende pour la mener de place en place, de ville en ville.

Le suicidé : la compassion musicale

C'est une autre dépouille que celle de la légendaire Loreley qui, dans la *Quatorzième symphonie*, gît au centre de la pièce suivante : c'est la dépouille d'un autre suicidé, *samoubiitsa*. Tant de souffrance émane de celui qui s'est donné la mort dans le poème d'APOLLINAIRE que la musique se demande comment s'en approcher et entrer en compassion avec ce qui résulte de tant de drames. Le violon s'y risque en premier d'un pas glissant, si doux qu'il installe comme un silence où la voix peut entrer. C'est une voix haute de soprano, une voix qui passe à distance de la Terre et se retient de toucher à la blessure encore ouverte de celui qui s'est frappé lui-même. Elle monte comme la longue tige des grands lys, *tri lilii, tri lilii*. Pour le poète, le désespéré n'est pas un être réprouvé : la souffrance endurée lui donne le privilège des grands rois. Puis la haute voix se penche lentement vers la Terre des plaies et des désespoirs. La chanteuse prend au profond de sa tessiture la chair blessée. Tandis que là-haut les cordes poursuivent la douce plainte des anges, la voix se penche et s'abaisse. La musique est-elle consolation ou compassion ? Les sons sont-ils comme un linceul qu'on jette sur le corps nu des morts ou doivent-ils descendre jusque dans les béances des plaies ? On ne s'approche pas des tombeaux sans effroi et la voix tombe aux graves, comme par une échelle qui plonge en la cave : elle se creuse sous le vent froid d'un autre monde dont teinte l'étrangeté dans le xylophone. Depuis la *Danse macabre* de SAINT-SAËNS, le xylophone donne le ton des ossuaires et des égouttements sépulcraux. Dans la terreur, la voix projette l'orchestre sous elle comme son ombre, une ombre épaisse qui la relie aux mondes souterrains. Mais plus que les effrois du tombeau, ce qui remue encore un suicidé et donne à la voix sa colère, c'est la souffrance qu'il ne pouvait plus soutenir. Et s'il pouvait une seconde fois se jeter la tête contre les murs de sa tombe, il le ferait. La souffrance et la vie sont parfois tressées si fort ensemble, et de manière si inextricable, que, pour supprimer l'une, on veut bien supprimer l'autre. Rien qu'à évoquer les souffrances du cœur, l'orchestre du malheur peut se réveiller dans le monde des enterrés et rejouer la mélancolie, le déchirement des cris, le grincement des cordes. La cloche sonne comme un nouveau glas : il faudra mourir autant de fois que se réveillera notre souffrance dans les profondeurs de la Terre. Les fleurs qui se nourrissent de notre pourriture filtrent notre désespoir et en font sève d'où trois lys s'ouvrent.

Être sur ses gardes : le rire de la mort

Nous sommes tous ce petit soldat « qui doit mourir ce soir dans les tranchées », comme dit le poème d'APOLLINAIRE. Chacun de nous est celui qui va mourir, celui pour qui teinte le signal presque enjoué du xylophone au début de la cinquième pièce de la *Quatorzième symphonie* de CHOSTAKOVITCH, puis les coups plus sombres des caïsses. Les percussions ont le sens du glas. La mort s'est souvent annoncée par la voix sombre du métal qui remplit la campagne. Dans l'orchestre, CHOSTAKOVITCH en rappelle quelque chose mais il sait aussi que la mort est sadique et qu'elle vit de nos pulsions agressives et destructrices. La mort rit quand elle saisit le vif : l'ombre lourde n'habite que notre voix la plus basse. Quand elle parcourt la campagne, la mort a la voix soprano des faux qui crissent contre les herbes, qui teintent sous le marteau. Plus elle chante, aiguë et riante, plus s'enflent les coups donnés sur les peaux tendues par la terreur angoissée des hommes. À mesure que s'affaïsse et se déprime la force humaine, les dents de la mort scintillent au xylophone dans un sourire sardonique. La mort qui s'approche se dissimule sous la figure de l'amante qui offre ses seins et ses hanches. Prendre la vie aux hommes, c'est bien plus qu'une fête pour la mort : c'est une orgie ! Elle sort ses parfums, ses bijoux et ses castagnettes pour se préparer à l'étreinte qui tue. L'homme, du destin, est toujours la dupe, et le destin passe par les femmes aux voix perchées : dès

qu'on en déchire l'apparence, c'est la mort qu'on voit dans les yeux. Sous la voix quotidienne, c'est une autre voix qui s'entend, acérée, éraillée. Une voix qui passe de l'enjouement à la colère qui crie, jusqu'à la rage méchante qui serre les dents comme on le fait avant de mordre. Pauvre soldat, entends comme dans tes amours monte la vague du destin qui te rejoint dans un obus. Toute voix dissimule sa part macabre.

Madame, regardez : le sadisme vocal

Du chant orgiaque du destin, l'homme voudrait bien sortir. Voilà qu'il parle, au début de la sixième pièce, encore d'APOLLINAIRE : « Madame, regardez ». Il a recours à la voix parlée pour interrompre ce qui l'emporte. Il parle comme on revient à la raison, il parle pour se réveiller d'un mauvais rêve où il est toujours la victime. La voix chantée fait la part trop grande à l'empire de la mort. Mais celle-ci se moque bien de la parole : un petit sourire au xylophone et l'ironie des cordes pincées. Elle a l'effronterie des putains qui ne savent pas enchaîner trois mots de suite, elle a le ricanement méchant. Puis éclate à gorge pleine son sadisme débridé et la haine qui l'étrangle. La gorge, quand elle déploie toute sa puissance, fait éclater la parole humaine.

Dans la prison de la santé : la voix du sépulcre

Si la voix descendait dans le secret des tombeaux où l'on referme les morts, elle n'en reviendrait pas autre que ce que nous fait entendre CHOSTAKOVITCH en incluant dans sa symphonie le poème de prison d'APOLLINAIRE. La cellule devient, pour le compositeur russe, l'intérieur du sépulcre. Une voix y résonne comme d'un enterré vivant, une voix caverneuse, sans énergie, éteinte. L'orchestre enveloppe le chant d'une ombre épaisse. Plus haut, les cordes teintent de pâleur blanche la conscience effrayée qu'un homme soudain prend d'être sorti de la vie. Puis l'archet les abandonne, des doigts les pincent. Le violoncelle tourne comme l'ours en cage : nulle issue ne peut être espérée. Les violons sans archet donnent de l'humidité froide une évocation saisissante. Cette eau qui s'infiltré et s'égoutte dans les tombeaux, c'est elle qui fait se décomposer les chairs. Le poème est longtemps oublié par le compositeur : on entre dans le monde souterrain où, à la place du feu des enfers, c'est le supplice de l'eau qui règne. La musique devient l'obsession folle des trépassés. Enfin l'archet reprend les cordes pour faire entendre le désespoir de celui qui s'est perdu dans la mort et n'est plus, de lui-même, que l'ombre. Le son touche son propre fond et la lucidité est insupportable. La conscience tente un dernier effort pour se sortir du désespoir et pour mourir enfin. En vain ! Le destin tonne et ramène le défunt à son sort éternel : une gravité où la conscience de cet état n'aura jamais de fin. CHOSTAKOVITCH tente là une expérience orphique. Mais la voix a perdu tous ses pouvoirs. Elle ne peut ramener personne au jour, ni même s'y reconduire elle-même. L'orphisme est un échec : la voix est engloutie comme le reste.

La réponse des cosaques zaporogues au sultan : la voix éraillée de la haine

Le chant où explose la haine a-t-il un rapport avec ceux qui parlent de la mort ? Si ce n'était pas le cas, pourquoi CHOSTAKOVITCH aurait-il choisi de mettre en musique *La réponse des cosaques zaporogues au sultan de Constantinople* ? Les cordes prennent un rythme saccadé qui dit la violence et le sabre. L'archet est un instrument d'attaque. La voix a des accents d'ivrogne. Pourquoi déraillait-elle lorsque l'homme ne se maîtrise plus lui-même ? Quelle est cette voix qui échappe à celui qui la parle, qui bégaye, qui tréssaille ? Les violons finissent par une sorte de crise nerveuse qui grésille. Rien n'est martial dans cette violence : elle est d'instinct et de libre pulsion. Parler et chanter requièrent un équilibre pulsionnel. Que se passe-t-il quand celui-ci est perdu ? Que devient la voix quand les pulsions primitives l'emportent ? La haine est le cœur de la mort : elle est ce qui attaque et vise à détruire. Le sadisme musical de CHOSTAKOVITCH se déploie ici et le compositeur prête à

la mort les pulsions qu'il ne reconnaît pas pour siennes. Les cosaques sont des porteurs du trépas, ce qui leur donne une autre voix, qu'on n'entend pas dans le chant classique.

La mort du poète : la voix du silence

Le son du violon peut être blanc comme est pâle le visage du poète mort dans le poème de RILKE. La voix le contemple de haut, de peur de déranger la pureté qui émane encore de ce visage. Lente, on dirait qu'elle se retient devant cette dépouille, qu'elle n'ose pas s'avancer jusqu'à elle. Vide d'énergie, en bout de souffle, elle se fait presque oublier et tend au silence. Comment la voix ordinaire peut-elle avoir tant d'audace et tant d'éclat, sans avoir honte ? Celui qui s'approche au plus près de la mort perd la voix. On se tait près des cadavres, d'un silence plein de respect. Comment la voix pourrait-elle rejoindre, presque tue, ce pieux silence ? Les poètes connaissent la valeur du silence, plus que les musiciens peut-être, qui sont toujours un peu tonitruants. La voix poétique est insonore. On peut croire que le trépas n'est que l'aboutissement de cet effacement qu'un poète toute sa vie a pratiqué, comme s'il avait vécu déjà mort. Puis le violon s'affaisse en sa propre dépression. L'orchestre alors reprend doucement et amorce quelque chose qui ressemble à un chant funèbre mais le poète ne vaut que par ce qu'il a laissé le traverser. La voix, puis les cordes élargissent la simple face du mort à la nature entière : elles se diffusent et s'étalent et s'amplifient jusqu'à ce que la différence ne se fasse plus entre ce qui fut un homme et les choses qu'il a chantées. La mort à la vie ressemble si vivre est de n'avoir pas été, pas été autre que le chant des choses naturelles. Si la voix du poète est de se fondre au silence des choses, c'est qu'elle est déjà sa propre mort au sein de sa vie même.

Conclusion : la noce survocale avec la mort

Les castagnettes sont, de la mort, les os. Les *pizzicati* sont l'obsession du tombeau, de sa clôture et de ses eaux. Les coups d'archet sont la faux. Les caisses sont le destin qui la commande et qui aveuglément l'octroie. La femme et l'homme qui chantent le poème de RILKE cette fois s'accordent à en être les victimes : ils crient leurs noces enfin, leurs noces noires en confondant leur désespoir. La musique est un *crescendo* dont la mort est l'horizon ultime. La voix, qui se fait toujours plus forte au-delà du son qu'elle traverse, transperce et troue, rejoint la mort. La survocalité est eschatologique.

La voix prévocale

On peut traiter un grand compositeur comme un penseur. Le faire avec CHOSTAKOVITCH est intéressant car il n'a pas été théoricien pour deux sous. C'est même un compositeur qui ne parle guère de ce qu'il cherche à faire. Plus encore : il le cache. Mais on ne demande pas à un artiste de penser en mots. Un compositeur pense dans la musique. Mais qu'est-ce que penser dans la musique ? Autant demander : qu'est-ce que composer ?

Bien sûr qu'à cette question, il y a plusieurs réponses car tous les musiciens ne se ressemblent pas. Il y en a qui composent selon les règles et pour reproduire quelque chose qu'ils ont déjà entendu, en apportant certes leur différence, leur marque. Il y en a d'autres, plus novateurs, qui composent à partir d'une théorie, même s'ils ne s'y tiennent pas toujours. CHOSTAKOVITCH ne fait ni l'un, ni l'autre. Il fait comme les autres grands compositeurs : il suit les métamorphoses d'une voix.

De quelle voix s'agit-il ? Non pas d'une voix sonore, puisque c'est justement le travail du compositeur de la mettre en son. Il peut la sonoriser soit en musique vocale, soit en musique instrumentale, en la confiant à un ou plusieurs instruments. Soit des deux manières à la fois. Quelle est cette voix pré-sonore ou insonore ?

Elle est d'abord une voix très personnelle qui s'entend dès le plus jeune âge, elle est un domaine intérieur. Elle est ce qui s'entend lorsque quelqu'un se met à l'écoute de sa vie profonde, de sa tournure pulsionnelle. Cette vie profonde est un équilibre pulsionnel. Elle persiste, dans sa continuité sourde, quoi qu'il nous arrive et elle garde une certaine indifférence à ce qui se produit dans la vie biographique. Néanmoins, les événements viennent y retentir, personnels et collectifs. Cet écho lointain est rarement décisif, sauf quand il s'agit d'événements traumatiques. Car cette voix obéit à des lois internes de développement. Elle est donnée comme un sceau porté sur l'âme. Elle évolue avec l'âge. Elle est en proie à des multiples variations en fonction de l'état de santé, de l'objet du désir, des variations de l'humeur. Cette voix interne ne doit pas être confondue avec le moyen qu'elle empruntera pour s'exprimer, ni avec la matière dans laquelle elle s'imprimera, ni avec le code auquel elle aura recours, et encore moins avec les sujets et le contenu qu'elle mettra en avant. La difficulté à entendre la voix intérieure tient justement à ces multiples confusions : il faut parvenir à la dégager de tout cela, à la saisir comme nue.

Le poète et le musicien sont les artistes qui se tiennent au plus près de cette voix. On pourrait penser que le musicien a, sur le poète, l'avantage de n'avoir besoin d'aucun contenu pour s'exprimer. Néanmoins, il compose toujours au risque de perdre sa voix pour se conformer à un code musical rigide et conventionnel. Le poète, certes, parle toujours de quelque chose, qui peut recouvrir la voix profonde, mais la poésie n'est jamais du discours : elle résulte toujours d'une écoute, qu'on appelle l'inspiration, et qui impose sa loi aussi bien aux thèmes choisis qu'au style.

Toutefois, au-delà de ces deux arts, les autres moyens d'expression laissent tous entendre, au moins chez les personnalités les mieux douées, la voix du créateur et ses métamorphoses. C'est vérifiable dans les arts plastiques, au cinéma, en danse, mais aussi en philosophie, chaque fois qu'on cherche à mettre au jour une vérité intérieure.

Pourtant, ce que nous avons vu avec la musique russe, c'est que la voix n'est pas seulement personnelle : elle est aussi une voix nationale. Les nations sont vocales. Elles passent dans des psychismes singuliers qui participent d'elles, les laissent vivre, les écoutent résonner dans leur intériorité propre.

Composer, c'est saisir les métamorphoses de la voix. Cela suppose, d'abord, d'avoir unifié en soi-même la voix personnelle et la voix nationale. CHOSTAKOVITCH est en relation permanente avec lui-même, mais il est aussi la voix de la Russie au vingtième siècle, et la voix de l'orthodoxie athée. Lorsqu'un homme ayant appris la musique parvient, par sa manière d'être au monde, à superposer ces deux temporalités de la vie vocale, de la plus courte à la plus longue, et à leur donner sa chair, ses sens, son intelligence, il peut essayer d'être compositeur. C'est-à-dire qu'il peut essayer d'exprimer musicalement, à travers une œuvre sonore, ce qu'il pense être l'état actuel de sa vie, de sa nation, de sa civilisation. Toutes les formations vivantes sur Terre sont des réalités pulsionnelles : les corps, les groupes, les nations, les civilisations, les espèces. C'est-à-dire que, sous l'élaboration consciente et réfléchie de ce qu'elles sont et sous les représentations qu'elles se donnent d'elles-mêmes et du monde, elles sont agitées par des mouvements de désir, d'humeurs, de sublimation, d'agressivité, d'amour, etc. La voix est une cristallisation de ces énergies. Le compositeur pense parce qu'il donne une interprétation musicale d'une situation pulsionnelle de la vie sur Terre. Il exprime l'équilibre instable qu'il lui semble possible de rejoindre dans sa vie propre et dans la vie collective.

La négativité sonore

CHOSTAKOVITCH, en chaque œuvre, interroge où il en est dans la relation à sa propre mort. Il interroge ce qu'il en est de la musique russe, celle qui vient de MOUSSORGSKI, dans une situation nationale marquée par la négation ambiguë de la patrie. Il interroge aussi ce qu'il en est de la voix orthodoxe et de son chant en une situation historique marquée par le matérialisme et l'athéisme.

Les œuvres qui sortent de cette interrogation par la musique peuvent s'entendre sous le signe de la catastrophe. D'une catastrophe que CHOSTAKOVITCH n'a connue que par prémonition puisque que personne n'est témoin de sa propre mort, la sienne étant survenue le 09 août 1975, et puisque le compositeur n'a pas été témoin, non plus, de l'effondrement de l'URSS. Mais ces œuvres néanmoins nous restent comme le témoignage, toujours à décrypter, d'une exploration qui, au sacrifice de la musique ordinaire et du chant, manifeste jusqu'à quel point la matière sonore peut enregistrer la relation de l'homme à ce qui le nie. Ce que, plus proche de nous mais dans la même lignée, Pascal QUIGNARD exprime aussi :

Des sons servant à retrancher définissent la musique. Les sons de la musique retranchent de la langue humaine de la même façon qu'ils séparent du Sonore naturel.

Biographie des auteurs

Marie-Virginie CAMBRIELS a commencé son parcours musical par l'apprentissage de la flûte traversière, puis du traverso, avant de se consacrer principalement au chant. Elle est titulaire d'une Licence de Musicologie et d'une Maîtrise de Lettres au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, dont l'objet était un catalogue des œuvres du poète Mellin DE SAINT-GELAYS mises en musique. Elle vient d'obtenir un Master II de musicologie à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3 sur ses recherches sur les *Cantigas de Santa Maria* évoquant Puy-en-Velay, où elle demeure. Elle a également suivi l'enseignement d'Anne-Marie DESCHAMPS (Venance Fortunat), puis les master-class de Delphine COLLOT et Robert EXPERT. En tant que chanteuse, elle continue à se former sous la direction d'Anne DELAFOSSE (travail individuel, lecture et interprétation des sources médiévales liturgiques et profanes, à l'improvisation), Paloma GUTIÉRREZ DEL ARROYO (lecture et interprétation des sources médiévales), Mauricio MOLINA (stages internationaux de musique médiévale de Besalú). Elle a animé des stages et classes patrimoine autour du répertoire médiéval (Saint-Bris-le-Vineux, Fondation Royaumont). Elle prépare actuellement un Doctorat sur les *Cantigas de Santa Maria* comme œuvre palimpseste dans le cadre du Centre d'Études Médiévales de Montpellier.

Elle dirige la Compagnie Orion, qu'elle a fondée, et dont les programmes sont toujours objet de recherches musicologiques et/ou littéraires. Le Moyen Âge occupe une place privilégiée dans son travail, mais non exclusive. Elle a ainsi entre autres proposé des programmes sur les thèmes suivants : *Travel Songs*, Robert Louis STEVENSON en musique, *Le Jeu de Sainte Foy*, autour du *Livre des Miracles* et de la *Cansó de S^e Foy*, Musique au temps de SHAKESPEARE et de l'architecte Étienne MARTELLANGE, pour l'église du Collège au Puy, *Dans l'Ombre de la Licorne*, fantaisie scénique et musicale sur des textes anciens, La Légende de saint Julien L'Hospitalier, *Lachrymae...*

Elle a édité un carnet de chansons de pèlerins d'hier et d'aujourd'hui.

Jean-Marc BARDOT est professeur agrégé et docteur qualifié en musicologie. Il exerce ses fonctions conjointement au lycée Jeanne-d'Arc de Clermont-Ferrand et comme chargé de cours à l'Université de musicologie Jean-Monnet de Saint-Étienne.

Auteur d'une thèse sur la musique de Philippe HERSANT (*Une esthétique du souvenir dans la musique de Philippe HERSANT. Poésie sonore, résonance, forme*, 2006, Publication ANRT), il a publié un livre d'entretiens (*Le Filtre du souvenir*, édition Cig'Art, 2003) et de nombreux articles sur ce compositeur.

Il s'est également spécialisé sur la musique de François-Bernard MÂCHE, sur laquelle il a publié plusieurs articles, notamment chez Hermann.

Comme chercheur associé au CIÉREC (Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche en Expression Contemporaine) de Saint-Étienne, il a également travaillé sur la musique française du second XX^e siècle (GREIF, FLORENTZ, J.-C. MARTI).

Quentin DUPRAT est actuellement engagé dans un doctorat en musicologie dont la thèse, préparée à l'IHRIM et à l'Université Lumière Lyon 2 sous la direction d'Emmanuel REIBEL et de Jérôme ROSSI, s'intitule *De Harry Potter à Fantastic Beasts : la musique face à l'œuvre-monde de J. K. ROWLING*.

Il a débuté ses études musicales au Conservatoire Emmanuel-Chabrier par le piano. Il a passé un Baccalauréat de spécialité Arts-musique au lycée Jeanne-d'Arc de Clermont-Ferrand et s'est

distingué au Concours Général des lycées en éducation musicale avec un deuxième accessit, soit le cinquième au rang national.

Titulaire d'un master en musicologie obtenu à l'Université Lumière Lyon 2 et de diplômes du Conservatoire de Lyon, il oriente ses travaux de recherche vers la musicologie du cinéma en travaillant notamment sur les bandes originales des films du *Wizarding World*.

Son activité de professeur le conduit à enseigner au Conservatoire de Clermont-Ferrand et dans les écoles de musique de la région clermontoise. Il assure une charge d'enseignement à l'Université Clermont Auvergne depuis septembre 2020 dans le cadre de la licence « Arts du spectacle ».

Impliqué dans le rayonnement de la musicologie sur le territoire local, il a fondé en 2019 l'Association des Musicologues d'Auvergne qui compte une quinzaine de membres et dont il assure la fonction de président. Passionné par l'art choral, il chante au sein du Chœur Régional d'Auvergne et dirige la chorale Arc-en-ciel.

Depuis 2020, **Marie RENAUDIN** mène une thèse de doctorat en musicologie au sein de Sorbonne Université et de l'IREMus, sous la direction de Jérôme CLER. Ses recherches s'inscrivent dans le champ de l'ethnomusicologie et portent sur l'étude de la coexistence du temps musical et du temps social chez les générations actuelles de musiciens dans la région de Podhale, au sud de la Pologne.

Ce projet fait suite à la rédaction d'un mémoire de Master à Sorbonne Université, sous la direction de Jérôme CLER, intitulé « *Danno* », *un refrain pour se raconter. Musiques et danses traditionnelles de Podhale (Pologne). Retour de terrain*, soutenu en septembre 2019. Ce travail a été largement enrichi par un séjour Erasmus en Pologne (année universitaire 2018/2019).

Marie RENAUDIN a débuté ses études musicales au Conservatoire de Clermont-Ferrand par l'apprentissage de la vielle à roue (obtention du BEM en 2012 puis CEM de Formation Musicale en 2014). Cette période a été marquée par la découverte d'un répertoire varié au sein de l'ensemble de musiques traditionnelles dirigé par Vincent VENRIES. Par la suite, elle a reçu l'enseignement de Thomas LOOPUYT en participant à l'atelier d'improvisation en musiques orientales à l'ENM de Villeurbanne (2014-2016). Dans le cadre de ses études musicologiques, elle a eu l'opportunité de jouer un Concertino pour vielle à roue et orchestre symphonique, composé par Jean-Marc SERRE et créé par l'ensemble orchestral de l'Université Lyon 2 le 13 avril 2016 sous la direction du compositeur. Elle a également formé un trio de musique baroque pour l'année universitaire 2016/2017. Sa pratique musicale continue de s'enrichir au sein du duo vielle-guitare Jaboyadé et, depuis 2019, avec une expérience de direction de chœur (Chœur Entre Notes, Cellule).

Titulaire d'un doctorat de philosophie et d'une habilitation à diriger des recherches en esthétique, **Christian BÉTHUNE** a publié de nombreux ouvrages et articles centrés autour du jazz et de la culture afro-américaine. Retraité de l'Éducation nationale, il est aujourd'hui chercheur associé au CIÉREC (Université de Saint-Étienne) et professeur associé à l'Université de São Paulo où il encadre des doctorants. Il a notamment publié *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique* (Klincksieck, 2003), *Pour une esthétique du rap* (« 50 questions », Klincksieck, 2004) et *Le Rap* (Autrement, 2003).

Après des études de lettres et de philosophie à Saint-Étienne, Paris, puis Nice, **Jean-Marc GHITTI** soutient une thèse sur le lieu comme source d'inspiration. De celle-ci sortira son premier livre, *La parole et le lieu, topique de l'inspiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

Tout en enseignant comme professeur agrégé de philosophie en Haute-Loire, il écrit une série d'essais philosophiques, mais aussi deux romans, des contes et un recueil de poèmes. Il est l'auteur, aux Éditions du Cerf, de quatre ouvrages socio-philosophiques sur les évolutions familiales (2003, 2004, 2005, 2010), ainsi que d'une série d'ouvrages et articles sur la philosophie de l'espace et la philosophie de la parole, dans la lignée de *La Parole et le lieu* : notamment *L'Homme lyrique, essai sur le vocal*, HD, 2017 et diverses contributions sur le territoire des philosophes et des artistes, parues à la Découverte, chez Champion et en revue.

C'est encore sous l'angle du lieu qu'il vient de faire paraître un essai sur Simone WEIL : *Passage et présence de Simone WEIL, État des lieux*, Paris, Kimé, 2021.

Il a créé et anime plusieurs associations, l'une de philosophie, « Présence Philosophique », une autre d'animation, notamment musicale, du milieu rural.

Sommaire

Introduction	1
Marie-Virginie CAMBRIELS :	
La <i>Cantiga de Santa Maria 341, Com' a gran pesar</i> Une <i>Cantiga</i> catastrophique, ou le <i>Dies irae</i> mis en abyme	3
Jean-Marc BARDOT :	
Le <i>World Trade Center</i> au prisme de l'œuvre musicale de Steve REICH : entrelacs et enjeux de la composition.....	21
Quentin DUPRAT :	
Le monstre de Frankenstein au cinéma : une catastrophe eugénique et musicale	35
Marie RENAUDIN :	
Le <i>złobnicki</i> ou danse des bandits d'honneur, une catastrophe légendaire.....	43
Christian BÉTHUNE :	
<i>Blues</i> et catastrophe.....	53
Jean-Marc GHITTI :	
CHOSTAKOVITCH : catastrophes personnelle, historique et musicale	63
Biographie des auteurs.....	79
Sommaire	83

