L'apocalypse nucléaire et l'esthétisation musicale du paroxysme de la terreur

Matthieu GUILLOT

Chercheur associé du CREAA (Université de Strasbourg)

Résumé : On souhaite creuser ici cet énorme paradoxe apparent : l'évocation ou l'utilisation musicale d'un motif de terreur mondial absolu, celui de la bombe atomique. Motif inclus dans le sujet (narratif ou autre) de certaines œuvres de la seconde moitié du XX^{e} siècle, et du début de ce XXI^{e} siècle. Alors que toute terreur imposerait en principe le silence absolu – parce qu'elle foudroie toute velléité poétique. Musicalement, une dramaturgie, une prétention dramaturgique en lien avec l'arme atomique, est-elle seulement envisageable, possible ? « Qu'y a-t-il à entendre/faire entendre d'un tel sujet à travers la musique ? », s'interroge le musicien. « Ce dont on ne peut parler il faut le taire », pointait Wittgenstein : sentence que la création musicale a décidé d'ignorer – tel est sans doute son rôle historique premier, aller au-delà du grand silence biologique – et d'expérimenter un commentaire, construire un énoncé, sollicité par l'horreur qui doit s'incarner dans les sons. Mais quel type d'univers sonore doit résonner face à – ou posé en vis-à-vis de – l'horreur nucléaire ? S'agirait-il d'épouser le syndrome du requiem, cette vieille forme musicale, ou d'élever un « monument aux morts » – évoqué par le cinéaste Alain Resnais à propos de ses films *Nuit et brouillard* et *Hiroshima mon amour* ?

Mots-clés : musique XX-XXI^{e}-bombe atomique-univers sonore

Abstract: We want to explore this enormous apparent paradox: the evocation or musical use of a motif of absolute worldwide terror, that of the atomic bomb. This motif is included in the subject matter (narrative or otherwise) of certain works from the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first. In principle, all terror would require absolute silence – because it strikes down all poetic impulses. Musically, is a dramaturgy, a dramaturgical claim in relation to atomic weapons, even conceivable, possible? "What is there to hear/to make heard about such a subject through music?" Wittgenstein pointed out that "whereof one cannot speak, thereof one must be silent": a sentence that musical creation has decided to ignore – such is undoubtedly its primary historical role, to go beyond the great biological silence – and to experiment with commentary, to construct a statement, prompted by the horror that must be embodied in sound. But what kind of sonic universe should resonate in the face of – or opposite to – nuclear horror? Should we adopt the requiem syndrome, that old musical form, or erect a "monument to the dead" – as the film-maker Alain Resnais called his films *Nuit et brouillard* and *Hiroshima mon amour*.

Keywords: XX-XXIth music-atomic bomb-sound universe

> « …l'art ne peut ni endiguer la barbarie ni transmettre l'expérience quand l'expérience devient indicible. »
> (George Steiner, *Langage et silence*)

En guise d'avant-propos, une brève remarque d'abord pour dire que la première partie de l'intitulé de cet ouvrage, *Silence, son et langage*, m'a tout de suite rappelé le titre d'un ouvrage ancien de George Steiner, *Langage et silence*, paru en 1967. Ce qui n'est sans doute pas un hasard puisqu'il y sera fait justement référence dans ma contribution, tant les vues de ce grand penseur disparu en 2020 étaient déjà pénétrantes quant au contenu qui nous intéresse ici. Ce triptyque « Silence, son et langage », je l'aborderai depuis les perspectives : 1) du silence créateur et de ses conditions ; 2) de l'élément musical en phase avec le sujet, ou déconnecté de lui ; 3) des discours critiques, éthiques et esthétiques qui s'y rapportent. Enfin, aux questions difficiles soulevées par la thématique de cet ouvrage, j'essaierai d'apporter quelques réflexions qui déborderont de mon sujet même.

Je me propose d'étudier ici le cas historico-politique très particulier (on dirait aujourd'hui improbable) de l'arme atomique (à savoir la tragédie humaine à son apogée) en lien avec l'œuvre musicale. Cas assez singulier dont se sont emparés, parmi les figures musicales contemporaines, aussi bien Krzysztof Penderecki (mais rétroactivement le concernant), que Luigi Nono (en 1962), Jean-Claude Risset (en 1968), Toshio Hosokawa (en 1992), enfin, plus récemment, la jeune compositrice lituanienne Justė Janulytė avec son œuvre *Radiance* (2015). Chacun de manière évidemment très différente les uns des autres. C'est à travers ce corpus d'œuvres (tout en écartant ici celle de Penderecki) que je voudrais considérer le thème de l'apocalypse nucléaire. Face à ces diverses propositions musicales et différents rapports à la bombe nucléaire, la question pour nous est de savoir si, et en quoi, la musique de l'un ou l'autre exposerait, approcherait, restituerait l'événement, comment elle l'interprète, « trace un sismogramme de la réalité », ou alors peut-être « dégénérerait en tromperie », selon la terminologie adornienne (Adorno 1994 : 186). On tentera donc de vérifier l'adhérence sonore à son sujet.

1 Éthique et forme artistique : quelle musique pour l'horreur nucléaire ?

Afin de nous mettre en situation, et en quelque sorte de poser celle-ci, commençons par un indispensable préambule historique. Dans le rapport du général Groves, du 18 juillet 1945, au président américain Truman, au sujet de l'explosion de la toute première bombe atomique de l'histoire (il s'agissait encore d'un essai), on peut lire ces considérations :

> […] un grondement violent, prolongé et terrifiant, comme présageant la fin du monde, nous fit l'impression que nous, faibles créatures, étions en train de blasphémer terriblement en touchant ainsi aux forces jusqu'alors réservées au Tout-Puissant. Il est impossible de trouver les mots capables d'expliquer à ceux qui n'y étaient pas la violence de l'effet physique, men-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> tal et psychologique de l'expérience. Il faut l'avoir vécue pour se rendre compte.
>
> (Cité par Delmas 1985 : 137)

L'historien Claude Delmas, qui rapporte cet épisode, précise que « les propos tenus par les autres spectateurs de l'explosion (par exemple Robert Oppenheimer, le père de la bombe : « Mon Dieu, qu'avons-nous fait ? ») indiquent que les premières réactions se situèrent sur un plan moral et psychologique plus que scientifique et militaire » (Delmas 1985 : 137). Il semble que ces mêmes mots seront prononcés par le capitaine Lewis, cette fois dans le bombardier qui larguera la bombe sur Hiroshima (Delmas 1985 : 10). Ceux du Colonel Tibbets, du même bombardier, constituent un aveu : « lorsque la bombe eut été lâchée, nous savions que nous avions déchaîné l'enfer [...] » (Gerber 1947 : 33). Sur l'échelle de la violence engendrée, on a donc ici l'état d'esprit des bourreaux (leur soudaine prise de conscience, leur remord tardif). Suivront, trois semaines plus tard, les deux explosions nucléaires fatales qui martyriseront deux villes japonaises. À partir de ce moment, le monde bascule dans la possibilité de sa propre destruction, de son anéantissement. C'est cet événement historique majeur que le philosophe allemand Günther Anders soulignera souvent. Par exemple, dans les années 1960, il distinguait le fait que « nous ne sommes pas aujourd'hui essentiellement des êtres "mortels", mais des êtres "tuables" » (Anders 1999 : 179). Distinction qui tient justement à la nature même de l'arme de terreur employée : celle qui produit la dévastation absolue.

Partant de là, de cet événement historique majeur et unique qui a bouleversé à jamais l'existence humaine, et dont nul ne peut concevoir l'abomination, comment en vient-on à la création, et singulièrement à la création musicale ? La question pourra sembler assez abrupte ; elle signale un raccourci que n'autorisent pas *a priori* la morale, ni le bon sens, mais que permet, étrangement, l'éternel questionnement sur l'œuvre musicale à travers la médiation de l'art, en tant que nécessaire « théâtralisation » de « l'animal parlant » et de « l'Animal cérémoniel » qu'est l'homme, ainsi que nous l'enseigne avec rigueur et constance Pierre Legendre. « Théâtralité », précise-t-il, qui a « pour finalité de faire vivre la vie. » (Legendre 2012 : 24) Comment donc « théâtraliser » ce traumatisme que représente l'horreur et l'épouvante à l'état pur qu'est l'explosion nucléaire ? Quel lien tisser entre événement (historique) et création (artistique) afin qu'il résonne en elle, s'incarne en elle ? Une telle tâche semblerait d'abord relever de l'impossible si nous prenions en compte cette observation d'Elias Canetti sur la bombe d'Hiroshima : « S'il existait des âmes, cette nouvelle catastrophe les aurait atteintes, elles aussi. » (Canetti 1978 : 97). Formule qui permet de mesurer l'ampleur de la monstruosité (absolument rien ne subsiste, il n'y a littéralement plus âme qui vive)[1], et donc de l'intensité infernale que la musique doit tendre soit à restituer (éventualité en question), soit à faire éprouver à l'auditeur sous une forme ou sous une autre.

[1] Charles Gerber (1947 : 36) indique à propos de l'explosion de la bombe que « tout ce qui se trouve dans son rayon d'action immédiat est volatilisé en une fraction de seconde. C'est ce qui explique qu'à Hiroshima, 17 000 personnes disparurent sans laisser aucune trace. » Ce vide sidérant car inconcevable pourrait précisément se traduire dans l'œuvre musicale, la question étant de savoir par quels moyens.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Dans le cadre du thème de « l'esthétisation de la violence organisée », j'interroge ici la façon dont œuvre et tragédie apportent éventuellement un éclairage mutuel l'une pour l'autre. Ce qui nous intéresse au premier chef *a priori*, ce serait donc la question de la mise en sons de l'épouvante. Autrement dit : comment rapprocher musique et bombe atomique ? Ou par quel processus s'opérerait un tel rapprochement ? Questions venant aussi bien de l'auditeur potentiel que du compositeur en quête de solutions musicales, formelles et/ou sonores. De là une interrogation inévitable d'ordre éthique, ici encore à la fois chez le récepteur et le créateur : alors que nous sommes balayés dans nos consciences par ce gigantesque effet de souffle, doit-on faire retentir une musique ? Peut-on le faire – et à quelle condition ? N'assiste-t-on pas dans la tentative musicale à une forme vaine de grand écart ? J'essaierai d'analyser et d'examiner ce qu'elle est dans les œuvres choisies, ce qu'elle ne devrait pas être, et ce qu'elle devrait plutôt être. Il existe une forte tension entre l'éthique, selon laquelle il serait inconcevable de créer après une telle horreur, et une forme artistique qui, prenant le parti d'esthétiser cette horreur, conçoit la possibilité de créer, d'un engagement créateur. Ainsi, de même que Günther Anders s'est demandé avec angoisse comment philosopher après Hiroshima (critiquant à cet égard Ernst Bloch, penseur de l'Espérance[2]), on sait bien davantage qu'Adorno se demandait dans le même temps comment envisager la poésie après la réalité des camps d'extermination[3]. On essaiera donc de dé-mêler les diverses prétentions et aptitudes de l'œuvre musicale à opérer. Ou son impuissance radicale. Parce que l'œuvre musicale oscille entre déraison et tentative désespérée ou vaine, j'aurai besoin, pour mieux la cerner et mieux l'éclairer, d'encadrer mon questionnement et de l'élargir par une réflexion philosophique et culturelle. Plus précisément, de faire appel aux thèses, d'un côté, de Günther Anders (radical), de l'autre, de George Steiner et Elias Canetti (graves et clairvoyants). En parallèle, les vues critiques d'un Adorno trop sérieux, ou trop sombre (qui semble observer toujours dans l'ombre tel un garde se tenant derrière un rideau).

Je quitte d'abord brièvement la situation centrale de la bombe pour transiter par la Seconde Guerre elle-même, en passant par Arnold Schönberg et son œuvre célèbre *Un Survivant de Varsovie* : œuvre-hommage datant de 1947, quelques années après l'événement qu'elle commémore. Un texte y est déclamé par un récitant à certains passages sur un mode hyper-réaliste. Le narrateur témoigne de l'horreur qui lui a ôté toute mémoire sauf le souvenir d'un « moment grandiose », une prière collective. La musique, à la teneur dramatiquement dissonante et tendue, est marquée par « son affreuse grandeur, sa beauté affreuse », pour reprendre les mots de Milan Kundera (2009 : 177). Réception d'affects, et non intellectualisée, mais juste. Retenons ce qualificatif, « affreux » : par quel matériau la musique peut-elle bâtir un contenu affreux ?

[2] Philosophiquement, il existe une opposition de principe importante entre Anders et Bloch, le premier reprochant au second sa permanence aveugle dans l'espérance, quoi qu'il en soit, alors que Anders ne voit plus désormais la possibilité ni la raison objectives d'espérer (opposition en laquelle se rangerait logiquement la création musicale du côté de Bloch, avec sa prétention artistique à s'engager). Sur ce point, David Munnich (2007 : 155) cite Anders : « "Persister à voir un 'Principe Espérance' après Auschwitz et Hiroshima me paraît complètement inconcevable." Il [Anders] forge le terme de *Hofferei* (qu'on peut traduire par 'espérantite') pour désigner l'obstination, selon lui maladive, de Bloch à déceler un espoir là où il n'y en a plus aucun ». Par ailleurs, Karl Jaspers publiera *La bombe atomique et l'avenir de l'homme* (1958), livre dans lequel il questionne la « conscience politique de notre temps ». Notons enfin la contribution du médecin psychiatre et philosophe italien Franco Fornari, auteur en 1964 d'une *Psychanalyse de la situation atomique*, qui s'appuie sur la correspondance Freud-Einstein.

[3] Voir notamment l'essai de synthèse et l'analyse proposés par Youssef Ishaghpour (2018).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Au début, l'énoncé est ponctué de secousses, de chocs, entrecoupés de vides, la texture timbrale varie par de violents contrastes des hauteurs et des nuances, timbres percussifs semblables à des coups. Ici, nul soupçon à porter, tant la sincérité du compositeur ne saurait être remise en cause. Or, pour Adorno, qui sera critique envers cette œuvre, « la démarche esthétique devient sa propre limite », notamment parce qu'elle serait « offense à la dignité des victimes. » (cité par Ishaghpour 2018 : 22) Adorno écrit pourtant : « Les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême. » (cité par Ishaghpour 2018 : 19) On touche ici au cœur même du problème puisqu'on voit la tension qui s'instaure, dans la réception, entre deux tentations (refus/acceptation) prises dans des contradictions presque insolubles. Comment trancher et comment réduire cette tension ? Selon Raymond Court (1989 : 64), il s'agit d'appréhender cette œuvre en empruntant la voie ouverte par Walter Benjamin et ses analyses de l'allégorie (qui datent évidemment d'avant-guerre) : ainsi, c'est parce que notre époque « est bien elle aussi un temps d'Apocalypse » que, pour Benjamin, « l'œuvre d'art d'aujourd'hui ne saurait être qu'allégorique et, partant, critique en tant qu'elle crie les souffrances du monde » (à l'appui étant précisément cité l'exemple d'*Un Survivant de Varsovie* de Schönberg)[4].

On verra que cette critique adornienne évoquée plus haut se manifestera chez Günther Anders à propos des œuvres de Luigi Nono et Krzysztof Penderecki, contre lesquelles il s'élèvera d'ailleurs à l'occasion, comme le rappelle l'un de ses meilleurs connaisseurs germanophones, l'universitaire autrichien Reinhard Ellensohn (voir Anders 2020 : 400-402). Philosophe mélomane, Anders en arrive de fait pratiquement à cette « haine de la musique » dont l'écrivain Pascal Quignard interrogera la nature et la spécificité (celle des camps de la mort) dans son livre *La haine de la musique* (1996). On constate la même controverse de nos jours autour du cas récent de l'oratorio d'après Auschwitz composé par Michaël Levinas *(La Passion selon Marc. Une Passion après Auschwitz)*, et le vif débat provoqué après sa création en 2016, comme si l'histoire, finalement, devait se répéter à l'identique autour d'un sujet éternellement problématique, voué sans relâche à la désapprobation morale. Raymond Court (2003 : 172-173) avance quant à lui un élément de réponse au sujet d'*Un Survivant de Varsovie* de Schönberg : en cette œuvre, écrit-il, « la *remémoration*, à l'échelle historique […] pour sauver de l'oubli ceux que la barbarie avait voulu rayer du monde des morts comme celui des vivants, se transcende en *commémoration*, au sens plénier de la Thora et de la théologie juive pour laquelle justice signifie salut. »

Considérant la pièce de Schönberg évoquée ci-dessus, Adorno analyse comment la souffrance est littéralement mise en œuvre et peut éventuellement s'y incorporer à travers le matériau – évoquant un art qui soit « consolation » sans être « aussitôt une trahison » (cité par Ishaghpour 2018 : 21). Dans un registre autre, plus concret, l'écrivain suédois Stig Dagerman parlait du couple « littérature et souffrance » dans son livre-reportage *Automne allemand* (1946) : il s'y demandait si l'œuvre était « plus proche de la souffrance que cause le reflet du feu ou de celle qui naît du feu lui-même » (Dagerman 1980 : 129). La distinction mérite attention. Il rencontre un jour un peintre qui lui fait voir un autre point de vue en lui disant : « […] je peins des ruines parce que je pense qu'elles sont belles, et non parce que ce sont des ruines. Il y a des tas de maisons

[4] Sur la notion d'allégorie musicale, voir plus loin.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

affreuses qui sont devenues belles après les bombardements. » À cet égard on signalera l'admirable analyse esthétique de Günther Anders, quoique fort méconnue, consacrée en 1961 aux œuvres du dessinateur George Grosz : elle emprunte une perspective similaire mais encore plus raffinée quant à l'interprétation de la volonté artistique. Pour Anders, la réalité aux yeux de Grosz « n'était qu'ignominie : brutes et brutalisés, destructeurs et détruits. […] *Sa muse* […] *s'appelait "dégoût"* » (souligné par lui). Il faut donc, insiste-t-il, « se résoudre à prendre au sérieux la répulsion que suscite chez lui le monde » (2005 : 14 et 15). Autre témoignage qui donne à penser, celui de George Steiner, dans sa postface à son roman controversé *Le transport de A. H.* (1979) – ces initiales, on l'a compris, étant celles d'un funeste chancelier allemand. Il y parle à ce sujet d'une « parabole de la souffrance », d'un texte qui évoque « la douleur du souvenir » et « la souffrance impérative mais insupportable de la mémoire » (Steiner 2020 : 197). Cet impératif, cet acte qui s'impose donc en conscience au créateur, poserait peut-être les limites du rôle assigné à l'œuvre (dont il faudrait aussi évoquer la fonction cathartique). Dès lors, celle-ci se veut-elle une (tentative de) réponse à ce que Pierre Legendre (2022 : 84) nomme « la question impérissable : *pourquoi le Mal ?*[5] »

Pour sa part, Elias Canetti (1997 : 12) défendait le point de vue suivant : « Il n'existe qu'un seul pouvoir plus puissant que le meurtre : celui de rappeler les morts à la vie. » Position à prendre en compte dans la démarche des compositeurs qui nous concernent, pour ce qui relève d'une démarche artistique mémorielle : évoquer la mémoire (des victimes) c'est les ramener à la vie, le temps de l'évocation. La musique incarne un instrument de lutte contre l'oubli ; l'œuvre se fait alors cérémonie du souvenir, œuvre-cérémonie. Comment procéder du point de vue du compositeur ? Quel procédé musical imaginer ? À propos de la série documentaire télévisée *Holocauste* qu'il défendait, Günther Anders avait signalé la nécessité de « rapetisser la vérité, inconcevable par son énormité, de manière à ne pas en demeurer complètement exclu » (Anders 2003 : 168). Contrainte inévitable, pour l'art et sa velléité créatrice, de ramener à sa mesure cette réalité surdimensionnée. La musique devrait donc demeurer modeste dans son ambition, et c'est sans doute là que se situe le point critique : on imagine alors le risque pour l'œuvre musicale de tomber dans l'anecdotique ou dans l'impersonnel.

Quelles seraient alors les « retombées » de l'apocalypse nucléaire sur les consciences créatrices ? Entre intention déclarée (rendre hommage, se souvenir) et contenu musical concret (des silences aux sons et aux bruits), quels sont les rapports entretenus ? Quelle concordance s'établit ? Au plan musical, faut-il alors une matière subtile, ou rien qu'une masse chaotique et dissonante, qu'un « grossier chahut », pour reprendre l'expression de George Steiner (2010 : 35) ? Sollicité par l'horreur, se sentant concerné par elle, le compositeur ému ou ébranlé engage une réponse sensée s'incarner dans l'univers des sons. Mais quels types d'univers sonores doivent résonner face à (ou posé en vis-à-vis de) l'horreur nucléaire ? Des œuvres arides, stridentes et dissonantes propres à une conception musicale radicale défendue par un Edgar Varèse, celle no-

[5] Souligné par l'auteur. Il est évident que toute l'œuvre poétique de Paul Celan tend en un sens à répondre à cette question. Voir à ce sujet plus loin, ainsi que les analyses profondes de Hadrien France-Lanord (2004).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

tamment de secouer les habitudes de l'écoute et de l'auditeur en l'exposant à des projections de sons agressives ? Une sorte de « musique infernale » (encore convient-il de la définir)[6] ? À n'en point douter, la célèbre pièce de Krzysztof Penderecki, *Thrènes* (1959-1961), pour 52 instruments à cordes, qu'il n'a toutefois dédiée qu'après-coup aux victimes d'Hiroshima (d'où sa popularité, paradoxalement), fait partie de la première catégorie, dans sa recherche et son expérimentation de sonorités criardes extrêmes. Dans leurs analyses de l'œuvre poétique de Paul Celan, Antoine Bonnet et Frédéric Marteau observent cependant : « S'il faut distinguer poésie *et* poésie *(Lyrik* et *Dichtung)* » – c'est-à-dire « le resserrement et la condensation », une refondation dans ce sens-là – « n'y a-t-il pas également musique *et* musique ? » (Bonnet/Marteau 2015b :8-9). On pourrait dès lors s'appuyer sur cette distinction *Lyrik/Dichtung* très pertinente pour notre quête de sens dans le domaine musical. Mais pour la musique on ne dispose pas de terme alternatif ; il faudrait donc en inventer un. Serait-ce simplement le son *(Klang)*, telle que se perçoit la « *Klangkomposition* » (composition du son), cette musique concrète instrumentale mise en œuvre par l'écriture d'un Helmut Lachenmann ? À l'intérieur de cette distinction, une seconde serait à opérer dans le genre musique vocale : entre chant *(cantus)* et cris/onomatopées. Deux exemples parlants sur le thème des prisonniers de guerre : la *Troisième Symphonie* de Henryk Gorecki avec soprano, dite des *chants plaintifs* (1976), et son chant mélodique classique, qu'on opposera à *Nuits* (1968), de Iannis Xenakis, pour 12 voix mixtes (cris, pleurs, absence de tout chant), deux pièces entre lyrisme assumé et dépassé (premier cas), et recherche de réalisme frappant par la voix nue à travers laquelle retentit la souffrance (second cas). La solution de facilité choisit le cas commode de la déploration et de la consolation ; commode parce qu'impersonnel, faisant appel à des procédés d'universaux quasi neutres et sans lien réel ni avéré avec le sujet même. Procédé critiquable d'un certain point de vue et sujet à suspicion (ici chez Gorecki dans la veine et la démarche postmodernes typiques).

Afin d'esquisser une partie de la réponse à la question posée plus haut, je voudrais ouvrir ici une parenthèse par une brève incursion extra-musicale à l'époque de la Première Guerre mondiale. Il s'agit d'évoquer le cas singulier de la grande tragédie théâtrale de Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité*, écrite pendant la Grande guerre et publiée en 1918-1919, énorme ouvrage comptant plus de 200 scènes dans lesquelles s'expriment des centaines de personnages. Pour Elias Canetti, grand admirateur de Kraus en son temps, « la guerre mondiale est passée dans les *Derniers jours de l'humanité* intégralement […] Il n'y a pas une voix qu'il [Kraus] aurait négligée d'entendre[7]. » Selon l'acteur et metteur en scène Luca Ronconi, Kraus y « assume explicitement le statut de témoin apocalyptique ». Et, en effet, comme l'explique Jean-Louis Besson (2011 : 46) :

> […] l'essentiel pour K. Kraus est de créer, selon l'expression de Gerald Stieg, une "musique infernale", faite d'une multitude de voix : cet enchevêtrement de voix hétérogènes produit une "cacophonie gigantesque",

[6] Voir à ce sujet plus loin dans notre « Parenthèse ».

[7] Dans ses mémoires, Elias Canetti (1982 : 78) rapporte sur Kraus et sa tragédie théâtrale qu'« on était comme anéanti quand il en lisait des passages. Que rien ne bougeait dans la salle, qu'on osait à peine respirer ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> tonalité fondamentale de ce carnaval tragique qu'est pour Kraus la Première Guerre mondiale.

Pour moi, trouver un équivalent dans la musique contemporaine à ce ton cacophonique ici dépeint, voulu à dessein par Kraus, serait à chercher tout particulièrement du côté d'un Bernd Alois Zimmermann – compositeur particulièrement tourmenté – et de son écriture propre aux superpositions polyphoniques : pensons en effet à son *Action ecclésiastique* (1970), ou à son *Requiem pour un jeune poète* (1967-1969) – écoutons par exemple la partie « Requiem 2 » – œuvre tout à la fois musicale, littéraire, politique et philosophique.

Sur un plan simplifié, le cinéma nous aide en partie à comprendre cette tension du choix ou du bien-fondé des musiques. Dans la comédie de Stanley Kubrick, *Docteur Folamour* (1964), la musique du générique, dont les images montrent des bombardiers américains porteurs de l'arme atomique, est celle d'une danse lente mondaine : insouciance romantico-sirupeuse marquant un absolu détachement, d'une ironie noire et mordante. Le grotesque et le ricanement macabre s'affichent ainsi comme seule option restante devant le tragique. Mais ce peut être aussi l'absolue insouciance de cette musique qui laisse planer l'ombre de la menace, en faisant poindre la fragilité. Dans le film *Les maîtres de l'ombre* (1989) de Roland Joffé, l'attente insupportable de l'explosion de la première bombe expérimentale dans le désert est accompagnée d'une danse du *Casse-Noisettes* de Tchaïkovski, qui meuble accidentellement sur les ondes du technicien radio une angoisse croissante. Puis, dès l'explosion, succède une musique dissonante et chaotique de type contemporain, qui signale et signe l'irruption de l'horreur. Enfin, dans le film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), lorsque le texte de Marguerite Duras évoque, sur des images en *travelling* forcément insoutenables, « des peaux humaines, flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leur souffrance », la musique accompagnant la voix de la narratrice s'exclut elle-même de l'image par l'écart extrême qu'elle opère avec le sens. Écart niant, ignorant totalement la scène et, par là, musique absolument déplacée qui, en quelques secondes presque absurdes, euphémise le contenu du texte et de l'image, qu'elle déréalise[8].

À quel cas de conscience doit alors faire face le compositeur ? Deux options s'offriraient à lui : taire la souffrance (silence du créateur), ou représenter/théâtraliser la souffrance (créer malgré la déraison, syndrome d'un sursaut vital, celui du survivant ou du vivant se sachant en sursis). Dans la vision globale méditée avec soin et constance par George Steiner entre création artistique et barbarie (les camps de la mort précisément), celui-ci n'a pas hésité à considérer que « quand la cité éructe la sauvagerie et le mensonge, rien ne porte plus loin que le poème non écrit », et qu'il « vaut mieux pour le poète s'arracher la langue que de rendre hommage au bestial par son art […] » (Steiner 2010 : 76). Et ce, tout en continuant pourtant à s'interroger sur ce que « doivent être nos *responsabilités* – par quoi j'entends notre *capacité* et notre *obligation de réponse* » (Steiner 1991 : 15)[9]. Rappelons sur ce sujet un mot significatif de l'écrivain américain

[8] Michel Chion (1985 : 123) nomme « musique anemphatique » celle qui se déroule dans « une indifférence ostensible » : ainsi « la giration indifférente des musiques sur la liste des horreurs d'Hiroshima ». C'est aussi le cas, mais avec une variante, de l'exemple que nous citons du film de Stanley Kubrick.

[9] Souligné par l'auteur.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Kurt Vonnegut : « Il n'y a rien d'intelligent à dire à propos d'un massacre », dans son livre *Slaughterhouse-Five* de 1969 (il s'agit ici du bombardement de la ville de Dresden en 1944, dont il fut témoin). Ceci pourrait servir à tempérer l'ardeur ou la volonté de créer. Günther Anders, le penseur de l'arme atomique et de l'apocalypse nucléaire, n'a pas avoué autre chose en reconnaissant lui-même :

> Quand a eu lieu Hiroshima, je n'ai tout d'abord pas pu, et ce pendant des années, réagir en tant qu'écrivain. Dans un premier temps, je suis resté muet, non parce que je n'avais pas saisi la monstruosité de l'événement, mais parce qu'au contraire, mon imagination, ma pensée, ma bouche et ma peau, tout cela refusait de travailler devant la monstruosité de l'événement.
>
> (Anders 2001 : 64)

L'analyse de Jean-Luc Evard éclaire ce point en le reformulant avec précision :

> L'essence de la catastrophe, et sa puissance plus que son essence, tient précisément de ce qu'elle retire du champ de conscience et lui voile pour l'en dessaisir et le sidérer. Le désastre, c'est l'impensable de l'événement – c'est, dans le phénomène abandonné au visible par ce qui arrive, le surgissement de l'impensable et, du coup, la transformation catastrophique du visible en inintelligible.
>
> (Evard 2008 : 18)

Sur ce témoignage de l'indicible, il faut ajouter la vision littéraire présente chez Marguerite Duras. Dans *Hiroshima mon amour*, le fait de parler de Hiroshima est tout de suite posé comme une impossibilité. « Impossible de parler de Hiroshima. Tout ce qu'on peut faire c'est parler de l'impossibilité de parler de Hiroshima. » (Duras 1960 : 10) Ne serait-ce pas aussi ce qui attend nécessairement la musique quand elle prétend à une évocation, mémorielle ou autre ? Se taire, donc : on sait que cela rappellera toute cette (trop) célèbre polémique entamée autour d'une formulation de Theodor W. Adorno au sujet du grand poète Paul Celan (« Écrire un poème après Auschwitz est barbare[10]. ») Mais ce « verdict » d'Adorno a été transformé en « poncif », montre Youssef Ishaghpour (2018 : 11-29)[11], il faut donc pousser l'analyse avec les précisions qui s'imposent. Paul Celan, peut-être exemple unique en ce sens très particulier, figure indépassable, s'est frayé un chemin de création tout à fait exceptionnel par une force mentale qui fait de lui ce créateur si admirable, et si proche du témoignage de cet « abîme historial » qu'a analysé chez lui le philosophe Hadrien France-Lanord (2004 : 216-221). Exemple auquel on pourrait d'abord se référer pour tenter d'apercevoir une ou plusieurs similitudes avec la recherche musicale. Je ne pose ici que ces quelques jalons, essentiels toutefois, pour mieux baliser cet itinéraire étrange vers le musical lié à l'arme atomique, la grande question pour

[10] Theodor W. Adorno, *Prismes*, traduction française, Paris, Payot, 1986, p. 23 ; référence citée par Ishaghpour (2018).

[11] Voir aussi à ce sujet : Bonnet Antoine ; Marteau, Frédéric (2015a), et en particulier l'article d'Antoine Bonnet (2015 : 307-315).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

le musicologue étant de savoir s'il existe, parmi les compositeurs d'après guerre, un équivalent à Celan quant à sa démarche créatrice hors du commun. Mais la création musicale n'a pas connu de semblable figure. Peut-être eut-il fallu pour cela qu'un compositeur martyrisé soit lui aussi un rescapé des camps, ou au moins témoin (au sol !) de l'explosion nucléaire, pour qu'il eut la force d'exprimer aussi radicalement que Celan, par le viatique sonore, son expérience in-dicible – la « vibration muette du souffle coupé » (France-Lanord 2004 : 221).

Or comment passer du silence au mot ou au son ? Selon George Steiner, « à scruter trop longtemps la hideur, on est curieusement attiré. Par une étrange aberration, l'horreur capte l'attention et donne à nos pauvres facultés une résonance artificielle. » (Steiner 1986 : 41) Et plus loin : « Amorphe, envahissante, notre familiarité avec l'horreur représente pour l'humanité une défaite absolue. » (Steiner 1986 : 60) Remarque qui sonne à la fois comme un avertissement et comme un positionnement éthique[12]. Günther Anders, tentant de comprendre au plus près les œuvres du dessinateur George Grosz, notait dans le même sens que *« la répugnance est incapable de renoncer à son monde »* (2005 : 15, souligné par lui). Insensibilité à la violence et à l'horreur, donc, dénoncée et analysée par les penseurs. En fait, on le voit, le haut paradoxe, la grande anomalie, c'est que, comme l'a souvent souligné Anders, en contrepoint de la Bombe se joue rien moins que l'extermination de l'humanité. D'où cette totale étrangeté musicale à vouloir être présente sur ce terrain.

2 Œuvres musicales et procédés compositionnels : quelles alternatives au silence (entre parabole et allégorie) ?

Pour le dire à la façon marquante de Bernard Stiegler, afin de penser (penser la tragédie, l'horreur), il faut d'abord « panser » : savoir poser un pansement sur les plaies ouvertes, introduire la pensée comme "soin"[13]. Serait-ce dans une telle optique que se positionnent et que s'entendent les œuvres musicales examinées ici ? Ne serait-ce pas aussi, concernant leurs créateurs, sous la forme particulière, citée par Sophie Lacroix (2013 : 48), de ces « livres de consolation [...] écrits qui renvoient plutôt à soi-même, puisqu'ils sont destinés à formuler sa peine pour essayer de s'en soulager » ? De là une hypothèse à avancer : pour le compositeur, créer ferait donc office d'« œuvre de consolation » – secrète pour lui, officielle pour l'auditoire – en une démarche essentiellement solitaire et peu tournée vers l'extérieur.

Dans le cas de Luigi Nono et du premier de ses *Canti di vita e d'amore*, titré *Sul ponte di Hiroshima*, pour soprano, ténor et orchestre (1962), c'est la « plaie ouverte d'Hiroshima », dit-il, qui l'a poussé à composer cette œuvre. Nono, on le sait, est l'exemple type du compositeur sensible aux aspects humains et politiques de l'existence enracinée dans le réel historique, qui s'empare d'un sujet extrême pour en exposer sa

[12] Ce qui, par comparaison avec l'art plastique, revient à la déclaration du peintre Andy Warhol sur sa toile *Bombe atomique* (2,60m par 2m) qui date de 1965 : « Quand vous voyez une image violente sans arrêt, elle ne fait plus vraiment aucun effet ». Cité par Hervé Vanel qui conclut : « Si elle ne peut être qu'un unique événement, l'autodestruction de l'humanité n'en est ainsi pas moins réduite à ce qu'elle est : une banalité tragique de plus vis-à-vis de laquelle le monde est insensibilisé. » Article « Bombe atomique (A. Warhol) », in : *Encyclopédie Universalis*, en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bombe-atomique-a-warhol$>$ (consulté le 24/07/2023).

[13] Voir Bernard Stiegler (2018).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

propre perception. *Sul ponte di Hiroshima* fait référence au titre du journal rédigé par Günther Anders *(L'Homme sur le pont),* lors de sa visite à Hiroshima en août 1958, décrivant les ravages de l'explosion atomique sur les corps de certains survivants. « Pour moi, la musique est *l'expression-témoignage d'un musicien-homme dans la réalité actuelle* », prévient Nono au sujet de cette œuvre de revendication sociale et politique, dominée par la voix. Toutefois, si on la compare à ses autres œuvres à vocation idéologique de la même période, on constate que la musique demeure très semblable dans sa teneur dramatique. Elle ne diffère en rien, n'apporte pas de singularité ni de bouleversement de l'énoncé ou de l'écriture[14]. Voilà qui jetterait le trouble sur le bien-fondé d'une démarche s'appropriant un tel sujet. Trente ans plus tard, Toshio Hosokawa (natif de la ville martyre) a composé son *Hiroshima Requiem* (1989-1992). Ce que cette œuvre à grand effectif[15] révèle ou trahit à l'écoute, ce serait l'incapacité intrinsèque de la musique à tenir le rôle qu'elle prétend : d'inventer des corps sonores adéquats, en congruence avec le sujet/l'objet de son attention. C'est que le sujet défie l'imagination musicale, la désintègre, ou la fait retomber dans des poncifs expressifs, ceux d'une musique aux accents figuratifs où climax rimerait avec explosion, et silence ou bruit de fond rimerait avec l'effet de souffle et du nuage qui s'étend, en de maladroites combinaisons. On pense en la circonstance à l'écoute très critique (car très exigeante) d'un Günther Anders s'élevant contre la « solennité » ou encore « l'obscénité » de la musique (Ellensohn 2020 : 401). Luigi Nono (à qui il faut reconnaître que sa conscience lui dicte le sens de « devoir »[16]) et Toshio Hosokawa prétendent donc ériger à travers leur musique et leur imagination musicale une sorte de « monument aux morts » (expression évoquée par le cinéaste Alain Resnais à propos de ses films *Nuit et brouillard* de 1956 et *Hiroshima mon amour* de 1959). Mais si le monument commémore, il n'authentifie pas pour autant.

De même que Bernard Stiegler a constaté que « la figure de l'apocalypse quitte le registre religieux, constituant une sorte d'apocalypse scientifique » (Stiegler 2020 : 62), on retrouve ces deux tendances en musique dans des œuvres de Jean-Claude Risset et de Justė Janulytė, se réclamant aussi bien du religieux (par référence explicite à un requiem pour la seconde) que du scientifique (chez l'un et l'autre). Jean-Claude Risset opère à travers le filtre d'une œuvre destinée à la scène, portant le nom de la première bombe atomique, *Little Boy* (1970), dont je choisis un extrait, « Fall », en suivant ici les explications d'Olivier Baudouin, auteur d'une analyse précise de l'œuvre :

> « Flight and Countdown » (n° 1) dans la *Computer Suite*, évocation de l'environnement sonore d'un bombardier
>
> « Chute » de Little Boy (scène 10)
>
> Dans cette scène, les deux premières parties de la *Computer Suite* (« Flight and Countdown » et « Fall » (n° 2)) s'enchaînent sans interruption et servent de fond sonore à tous les dialogues, jusqu'à l'explosion de Little Boy.

[14] Sur ce problème délicat nécessitant de longs développements, voir Fabien San Martin (2014).

[15] Pour trois orateurs, solistes, chœur mixte, chœur d'enfants, bande *ad libitum* et orchestre. Durée 45 minutes, en trois parties : Prélude « Nuit », « Aube », « Mort et résurrection ».

[16] Sur la clarification de cette notion de « devoir » chez Paul Celan, qui serait un équivalent littéraire de Luigi Nono, voir Hadrien France-Lanord (2004 : 206-207).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> La musique de *Little Boy* n'intervient pas dans la pièce de façon purement illustrative, comme de simples bruitages, mais consiste en une figuration musicale d'un environnement sonore et en une esthétisation explicitement recherchée qui trouve son origine dans le projet de Pierre Halet. Cette exigence crée les conditions de son autonomie en tant qu'œuvre musicale, comme l'illustre la *Computer Suite from Little Boy*. Néanmoins, l'expérience de mise en contexte montre à quel point la musique de Jean-Claude Risset contribue à intensifier le drame, en particulier lors du passage décrivant le raid sur Hiroshima.
>
> (Baudouin 2020 : 88 et 95)

Jean-Claude Risset utilise un modèle naturel, celui de la chute de la bombe, mais avec le procédé qu'il a mis au point par ordinateur d'une descente paradoxale, un glissando procurant l'illusion d'une chute sans fin qui recommencerait perpétuellement. On est donc juste avant la tragédie apocalyptique, en approche de son imminence : c'est l'imminence mais aussi la suspension de la catastrophe, l'arrêt du temps, le moment fatidique qui égrène les minutes et secondes, et suscite une sourde angoisse, angoisse comme « apocalypse interminable » selon l'observation de Jean-Luc Evard (2008 : 18). On est en quelque sorte dans les pourtours de la bombe. Même le chanteur Sting, pour évoquer ici le domaine du rock, avec son morceau *Russians* en 1985[17], lors des ultimes tensions de la Guerre froide, fait poindre la peur de l'imminence d'une conflagration nucléaire, peur avec laquelle on vivait alors au quotidien durant cette période dite aussi « d'équilibre de la terreur ». Cette chanson paraît d'autant moins anecdotique qu'elle s'inscrira dans son époque à travers son environnement sonore retranscrivant le réel historique (un extrait du programme d'information soviétique Vremya, ainsi que les communications de la mission Apollo-Soyouz).

Justė Janulytė, compositrice lituanienne (née en 1982), a imaginé *Radiance* (2015, titre original : *Švytėjimas*,) pour chœur de 12 voix et *live electronics*[18], une œuvre d'une durée d'une demi-heure qui se veut, selon son intention déclarée (elle la présente comme « destinée à être un requiem pour les victimes du premier bombardement atomique[19] »), une métaphore sonore et une poétisation du phénomène physique et énergétique de l'explosion nucléaire. De fait cette pièce, longue stase à la lente évolution, propose une sorte de « requiem scientifique » – antique forme musicale énoncée ici dans sa tournure la plus contemporaine – dans la mesure où le drame (mécanique, physique) est rendu audible au niveau des cellules sonores, concentré dans le processus sonore, à travers la transformation numérique du son et sa distorsion progressive (les voix se déshumanisant peu à peu). L'hommage s'incarne sous cette forme dans l'imagination de la compositrice :

[17] De son disque *The Dream of the Blue Turtles*. La chanson est un commentaire et un plaidoyer qui critiquent la politique étrangère alors dominante de la Guerre froide et la doctrine de *destruction mutuelle assurée* (en anglais : MAD) des USA et de l'URSS.

[18] L'œuvre peut être écoutée sur le site avec le texte de présentation (voir notamment la progression vers 20 minutes et la lente transformation du son) : <https://soundcloud.com/juste-janulyte/radiance-for-choir-and-live-electronics-2015$>$ (consulté le 24/07/2023).

[19] Texte de présentation de l'œuvre par la compositrice.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> La structure de la composition est un chevauchement de deux processus antiphoniques de rayonnement : deux groupes de voix de chœur aiguës et graves qui "vivent" initialement à l'unisson, commencent à rayonner, à se séparer (fission), en raison de la forte attraction entre les pôles opposés, leurs territoires, à se rapprocher, jusqu'à ce qu'ils fusionnent complètement (fusion). L'explosion devient alors inévitable.[20]

Ces deux œuvres présentent donc deux modèles où la musique « prend le temps » (extrême lenteur et ralentissement) : on peut aussi avancer cette interprétation selon laquelle, lorsque la musique semble éviter le pire, énoncer tout autre contenu que l'essentiel, le retarder, le repousser, c'est dans cette temporalité ralentie précédant l'horreur dont elle s'empare que la musique peut tenter d'incarner le sujet. Or les faits (historiques) du 6 août 1945 rapportent en effet que « la bombe descendit lentement, retenue par un parachute, pour donner le temps aux aviateurs d'échapper au souffle de l'explosion […] » (Gerber 1947 : 32).

En définitive, comment entendre ces œuvres ? Je proposerais de distinguer, sur le modèle iconique et linguistique, entre musique-allégorie (suivant l'esprit des analyses de Walter Benjamin)[21] et musique-parabole, ou si l'on préfère entre allégorie musicale et parabole musicale, soit l'opposé d'une musique réaliste. Il ne s'agit pas d'une simple question de premier ou de second degré. Pour adhérer au scénario programmatique de l'œuvre, l'auditeur doit appliquer un type d'écoute qui sache prendre le recul nécessaire, celui d'une distanciation critique. Si nous voulons leur accorder du crédit, ce n'est en effet que de biais, sous le signe et sur le plan de l'allégorie et/ou de la parabole, que l'on peut et l'on doit écouter ce genre d'œuvres. On ne saurait, en ce sens, écouter l'énoncé musical « au pied de la note », mais au contraire dans la pleine conscience de cette distanciation artistique. Ces œuvres doivent s'interpréter dans leur dimension dramaturgique secondaire de contenu allégorique, et plus largement de théâtralisation. Dans cette impossibilité absolue mise en avant au début de ma démonstration, une telle dimension constituerait et autoriserait l'issue à la solution musicale.

3 Conclusion

En choisissant ces quelques exemples musicaux significatifs, j'ai tenté de montrer comment, dans une telle alliance contre nature, à travers ce thème si grave (son « énormité » pour reprendre les termes d'Anders), il convient pour le compositeur de l'alléger tant il requiert *a priori* une gravité à sa dé-mesure (d'où une forte distanciation esthétique de sa part), et comment on débusque nécessairement quelques figures de naïveté ou de faiblesse créatrice. Ce qui est en cause, finalement, c'est l'interchangeabilité (flagrante) des propositions musicales liées au sujet (chez Nono et Hosokawa), l'une ou l'autre ne prenant pas la peine d'épouser l'extrême singularité et dureté de son sujet. Il en résulte donc pour certaines de ces œuvres l'absence de spécificité remarquable à l'intérieur de leur matériau, s'inscrivant davantage dans l'ensemble plus vaste et plus

[20] Texte de présentation de l'œuvre par la compositrice.
[21] Voir plus haut, première partie.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

général du souvenir, du requiem, de l'hommage diffus. Ainsi, le constat de l'impuissance totale face à l'abomination, conduit à formaliser une expression artistique qui mettrait en scène sa propre impossibilité à l'énoncer. Expression qui se heurte à une impasse : la musique se contraint à l'inexprimable – nous n'entendons pas le sujet de la bombe prendre corps dans le matériau musical, se faire chair dans le sonore –, état qu'elle fait précisément entendre en utilisant artifices, outils, pour « faire passer » l'indicible.

Si l'œuvre n'est composée que comme exutoire, pour dépasser, exorciser la souffrance, comme grande lamentation, déploration, expression de la douleur *(musica dolorosa)*, la musique n'est alors plus expérience de vérité, mais expérience de simulacre (vérité grimée) jouant le rôle de porteur de vérité déplacée : baume sur le corps absent d'un événement traumatique disparu, remémoré sous forme sonore. Mais si l'œuvre en son contenu ne se réduit qu'à une forme d'euphémisation, elle échoue alors à acquérir le statut d'œuvre-mémoire, d'œuvre-histoire. L'œuvre s'offre toutefois comme réarmement symbolique/allégorique, comme action du vivant, action créatrice et reconstructrice en réaction ou en opposition déterminée à la mort et à la destruction, forme que Sophie Lacroix (2013 : 46) qualifie de « monuments de l'esprit ».

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (1994), *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques,* traduction française de Vincent Barras et Carlos Russi, Genève, Contrechamps (1ère édition en allemand : *Einleitung in die Musiksoziologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1962).

Anders, Günther (1999), « Désuétude de la méchanceté », *Conférence*, n° 9, p. 167-187.

Anders, Günther (2001), *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?*, Paris, Éditions Allia.

Anders, Günther (2003), *Nous, fils d'Eichmann*, Paris, Éditions Allia.

Anders, Günther (2005), *George Grosz*, Paris, Édsitions Allia.

Baudouin, Olivier (2020), « Modèles naturels et scénarios imaginaires dans *Little Boy* (1970) de Jean-Claude Risset », in : Grabócz, Marta (dir.), *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les oeuvres de Peter Eötvös, François-Bernard Mâche et Jean-Claude Risset*, Paris, Hermann, coll. « Création contemporaine », p. 87-96.

Besson, Jean-Louis (2011), « *Les derniers jours de l'humanité* : un "théâtre martien" », in : Lescot, David ; Véray, Laurent (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau monde, p. 39-46.

Bonnet, Antoine, « "Tout dans la main de personne". Accompagner musicalement Celan, avec et après Adorno », in : Bonnet/Marteau (2015a), p. 301-350.

Bonnet, Antoine ; Marteau, Frédéric (dir.) (2015a), *Paul Celan, la poésie, la musique. Avec une clé changeante*, Paris, Hermann, coll. « Gream ».

Bonnet, Antoine ; Marteau, Frédéric (2015b), « Prendre la mesure. Sous le signe de la contradiction », in : Bonnet/Marteau (2015), p. 5-11.

Canetti, Elias (1978), *Le territoire de l'homme*, Paris, Albin Michel (1ère édition allemande : *Die Provinz des Menschen*, 1976).

Canetti, Elias (1982), *Histoire d'une vie. Le flambeau dans l'oreille*, Paris, Albin Michel (1ère édition allemande : *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, 1980).

Canetti, Elias (1997), *Notes de Hampstead*, Paris, Albin Michel (1ère édition allemande : *Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen 1954-1971*, Munich, Hanser, 1995).

Chion, Michel (1985), *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, coll. « Essais ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Court, Raymond (1989), « Baroque et modernité », *Études*, tome 371, n° 1-2, p. 51-65.

Court, Raymond (2003), *La Vérité de l'Art ? Essai sur la figure et le sacré*, Paris, Erème.

Dagerman, Stig (1980), *Automne allemand*, Arles, Actes Sud.

Delmas, Claude (1985), *La bombe atomique*, Bruxelles, Complexe.

Duras, Marguerite (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard.

Ellensohn, Reinhard (2020), « Günther Anders et la musique », in : Anders, Günther (dir.), *Phénoménologie de l'écoute*, Paris, Philharmonie, coll. « La rue musicale », p. 397-437.

Evard, Jean-Luc (2008), *La Religion perverse. Essai sur le charisme*, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Voix intérieures ».

Fornari, Franco (1964), *Psicoanalisi della guerra atomica*, Edizioni di communità, 1964, coll. « Saggi di Cultura Contemporanea, 44 » (traduction française de Sula Achion : *Psychanalyse de la situation atomique*, Paris, Gallimard, 1969, coll. « Les Essais, 148 »).

France-Lanord, Hadrien (2004), *Paul Celan et Martin Heidegger. Le sens d'un dialogue*, Paris, Fayard.

Gerber, Charles (1947), *Minuit moins cinq. Que fera-t-on de l'énergie atomique ?*, Dammarie-les-Lys, Les Signes des Temps.

Ishaghpour, Youssef (2018), *Le poncif d'Adorno. Le poème après Auschwitz*, Paris, Canoë.

Jaspers, Karl (1958), *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen*, München, Piper (traduction française d'Edmond Saget : *La bombe atomique et l'avenir de l'homme*, Nevers, Buchet-Chastel 1963).

Kundera, Milan (2009), *Une rencontre*, Paris, Gallimard.

Lacroix, Sophie (2013), *Tombeaux. Pour une archéologie de la conscience*, Paris, Manucius, coll. « Le Philosophe ».

Legendre, Pierre (2012), *Argumenta Dogmatica*, Paris, Mille et une Nuits.

Legendre, Pierre (2022), *Les hauteurs de l'Éden*, Paris, Ars Dogmatica.

Munnich, David (2007), « Rompre avec le messianisme. Notes sur le rapport de Günther Anders à Ernst Bloch », *Tumultes*, n° 28-29, p. 155-167.

San Martin, Fabien (2014), « Chants de vie et d'amour : la dimension musicale de l'engagement et de l'utopie chez Luigi Nono », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 17.

Steiner, George (1986), *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » (1ère édition en anglais : *In Bluebeard's Castle : Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, New Haven CT, Yale University Press, 1971).

Steiner, George (1991), *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Essais » (1ère édition anglaise : *Real Presences : Is There Anything in what We Say ?*, Chicago IL, University of Chicago Press, 1989.

Steiner, George (2010), *Langage et silence,* Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le goût des idées » (1ère édition en anglais : *Language and Silence Essays on Language, Litterature, and the Inhuman*, New York, Atheneum Publisher, 1967).

Steiner, George (2020), *Le transport de A. H.,* Paris, Noir sur Blanc (1ère édition en anglais : *The Portage to San Cristobal of A. H.*, Chicago IL, University of Chicago Press, 1981).

Stiegler, Bernard (2018), *Qu'appelle-t-on panser ? 1. L'immense régression*, Paris, Les Liens qui Libèrent.

Stiegler, Bernard (2020), *Qu'appelle-t-on panser ? 2. La leçon de Greta Thunberg,* Paris, Les Liens qui Libèrent.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918