

Musique, littérature et paix

Francis Rousseaux¹

Laboratoire CReSTIC de l'Université Reims Champagne Ardenne — URCA
Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique — IRCAM

« Pince-mi et Pince-moi sont dans un bateau ; Pince-mi tombe à l'eau ; qui reste seul dans le bateau ? » Si les jeunes enfants se font facilement piéger par cette blague à double fond, ce n'est pas tant qu'ils se laissent emporter par la fierté de maîtriser les arcanes logiques du tiers exclu ou qu'ils confondent « Pince-moi » et pince-moi. C'est bien plutôt qu'ils jugent la chute de Pince-mi hors du bateau équiprobable à celle de Pince-moi. Après tout, Pince-moi aurait aussi bien pu tomber à l'eau, et c'est pure chance pour lui que Pince-mi se soit trouvé du bon côté : la situation était équitable, le risque partagé, le hasard seul maître à bord. Aucun soupçon n'est porté sur la cohabitation pacifique de Pince-mi et Pince-moi dans l'embarcation au moment du drame. La question du nom du rescapé mérite donc d'être posée et discutée.

Guerre et Paix pour embarquement immédiat

Mettez maintenant Guerre et Paix dans le bateau. Le jeu est aussitôt plus trouble. Qui tombe à l'eau ? Personne ne croira jamais que le hasard a présidé seul à la désignation du naufragé. Guerre est bien ar(ri)mée²... Quant à imaginer la Paix jetant la Guerre par dessus bord, il faudrait d'abord qu'elle revêtisse le traître masque de la guerre pour y parvenir (*Guerre à la guerre* ne saurait convenir comme programme de Paix, même si la formule est d'autant plus tentante qu'elle est grammaticalement correcte sans être inversible : *Paix à la paix* sonnera-t-il jamais comme une déclaration de guerre ?). C'est à coup sûr la Paix qui passera par-dessus bord, sans doute trompée par une ruse de la Guerre, et c'est le pressentiment de ce dénouement qui fait que le jeu de devinette n'en vaut déjà plus la chandelle. Imagine-t-on en effet Guerre *et* Paix embarquer de concert sans rapport de force ni intention stratégique ? Il faudra des centaines de pages à Tolstoï³ pour développer les régimes contradictoires et intriqués du *et* de la copule, l'entre-deux de la paix et de la guerre⁴. Car si Guerre et Paix ont maille à partir l'une avec l'autre, la complexité origininaire, destinale et formelle des espèces de leurs rapports est une question délicate. La Paix mériterait-elle encore son nom faute de combattant, une fois la Guerre passée par dessus bord ? Serait-elle en mesure de conduire seule l'esquif du Monde ? Vers quelle destination ?

¹ Francis Rousseaux est professeur des Universités, en poste à l'Université de Reims, spécialiste d'intelligence artificielle. Il participe actuellement à plusieurs projets de recherche, comme le projet national Conflictus (<http://www.agence-nationale-recherche.fr/documents/aap/2006/selection/conflits.pdf>) de l'Agence Nationale de la Recherche, en partenariat avec l'École Pratique des Hautes Études et la Société Thalès, ou le projet européen CASPAR (<http://www.casparpreserves.eu/>) pour le compte de l'Ircam. Il est également réserviste dans la Marine nationale, et fut auditeur de la 50^e session nationale de l'IHEDN.

² Il faudra attendre Eisenstein et son *Alexandre Nevski* pour que les armées cuirassées des chevaliers teutoniques disparaissent sous la glace.

³ *Guerre et Paix* (*Война и мир*), publié par Léon Tolstoï entre 1865 et 1869 (*Paix et Monde* ne sont synonymes en Russe que depuis la réforme orthographique de 1918).

⁴ Tout comme il faudra des pages entières à l'Écclésiaste au début de notre ère pour juxtaposer la Guerre et la Paix dans un *Temps pour tout*, ainsi qu'à Paul de Tarse, peu après, dans ses singulières Épîtres.

Installons plutôt les Passions tristes et les Passions joyeuses à bord. Le navire bat cette fois pavillon spinoziste. Coexistence pacifique des tonalités affectives souvent discernées par Deleuze ? Sans doute pas... Bataille rangée ? Non plus, mais jeu cosmique lancinant et torve, comme à bord du gros navire marchand équipé pour la chasse au phoque que commande le capitaine Delano dans *Benito Cereno* d'Herman Melville. Sauf que cette fois, il n'y a plus que Cassandre pour souhaiter secrètement la victoire des Passions tristes et annoncer la déshérence des Passions joyeuses triomphantes.

C'est dire si la bataille est féroce entre les Passions pour demeurer maître à bord du navire. La Tristesse tombe-t-elle à l'eau ? Et la Joie aussitôt de crier victoire ! Mais voici déjà que la Tristesse parvient à se hisser par-dessus le bastingage et qu'ayant repris pied, elle déséquilibre la Joie qui vacille et bientôt rejoint les flots pour s'y laisser engloutir.

La tristesse, dans le *Traité théologico-politique*, c'est l'affect en tant qu'il enveloppe la diminution de la puissance d'agir. La joie, c'est la création, le conatus, la persévérance dans l'être. L'ennui avec la création c'est qu'elle n'offre jamais de garantie contre sa cessation subi(t)e. Et lorsque l'on est piqué/mordu par l'envie/le besoin de créer encore, on doit sans cesse lutter contre l'incertitude d'une toujours possible non-résurrection de cette grâce. Cela ne résulte d'aucune mesure comparative des corrélats mondains de la création (les œuvres), mais rapproche au contraire petits (?) et grands (?) créateurs dans une même affinité élective. Le double spectre n'est pas loin, de la répétition compulsive du même (la reproduction qui désingularise l'œuvre en l'arraisonnant comme particularité) et de la singularité définitive (l'idiosyncrasie - idiotie qui isole). Ce spectre est celui des passions tristes et de l'échec du processus créatif.

Un quelconque remède contre les affections tristes ? L'intellection active, que Spinoza prescrit dans sa célèbre formule du *Traité* : « Ni rire, ni pleurer, ni détester : comprendre ». Comment séjourner le plus durablement dans les passions joyeuses ? Ici pas de recette, mais quelques secours : se contenter de la joie éphémère de la création sans chercher à la doubler d'une exigence de reconnaissance ou d'une exigence de re-surrection, admettre qu'il ne saurait y avoir de création tautologique qui s'épuiserait en elle-même, mais qu'au contraire la création procède par reprise (au sens de Kierkegaard) ou différence/répétition (au sens de Deleuze), dans un mouvement qui se risque sans cesse à nouveaux frais.

Le Manuscrit trouvé à Saragosse

Ainsi l'œuvre se donne-t-elle sous les espèces toujours intrigantes de l'exposition, dépendante des conditions de sa manifestation *hic et nunc*. Pas de synthèse définitive pour hypostasier et subsumer l'œuvre en la réduisant définitivement. Pas de récapitulation mais une recollection permanente, une individuation exigeante et toujours recommencée. Une extension spatiotemporelle qui rechigne définitivement à toute traduction en intension, plus proche d'une collection figurale que d'un rangement catégoriel strict, entretenant davantage d'affinité avec les tas/amas/amoncellements/vracs/fatras qu'avec les inventaires catalogués de la réserve muséale. L'œuvre est une synthèse revendiquée comme telle par le créateur mais qui s'affirme aussitôt comme irréductible, en ce sens qu'elle reprend compulsivement l'événement de sa disparition analytique. Elle ouvre à un flux d'événements pré-catégoriels et ante-prédictifs, originaires de toute raison.

Dans sa belle préface au *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki (1761-1815), ouvrage où hypotaxe et parataxe se conjuguent effrontément, Roger Caillois écrit : « Le retour identique d'un même événement dans l'irréversible temps humain représente à lui seul un recours assez souvent employé par la littérature fantastique. Mais je ne connais guère de combinaisons aussi hardies, délibérées et systématiques des deux pôles de l'Inadmissible –

l'irruption de l'insolite absolu et la répétition de l'unique par excellence – pour aboutir à ce comble d'épouvante, le prodige implacable, cyclique, qui s'attaque à la stabilité du monde avec ses propres armes, qui bientôt n'est plus un scandaleux miracle, mais la menace d'une loi impossible dont il convient désormais de redouter les effets récurrents, à la fois inconcevables et monotones. Ce qui ne peut pas arriver se produit : ce qui ne peut arriver qu'une fois se répète. Les deux se composent et inaugurent une espèce terrible de régularité. [...] J'évoque une dernière fois ces récurrences infinies qui s'obstinent à contester, à la façon d'un remords tenace, l'ordre rationnel si péniblement acquis et qui paraissait à Potocki une conquête décisive. Je présume alors que cette revanche des ténèbres, illusoire mais inquiétante, empêche utilement l'esprit de rigueur de succomber à la complaisance. Elle lui fait souvenir que l'abîme dont il est issu par miracle, demeure insondable et riche de forces indomptées. »

Voilà pourquoi on a coutume d'admettre que les œuvres nous inspirent... Mais attention, l'inspiration n'est pas un luxe pour l'artiste, qui mourrait plutôt que de s'en couper. C'est ainsi que les œuvres se déploient dans la fragile interaction de leurs projets et de leurs genèses réciproques⁵, s'inspirant l'une l'autre dans l'intimité filtrée des connivences humaines et artistiques. Il arrive que ce réseau secret et dense hurle sa déchirure au grand jour plébien. C'est ce qui survient à la faveur malheureuse de la disparition – prématurée, brutale, d'un ami artiste, qui laisse son œuvre inachevée et menace d'en livrer la part émergée aux affections tristes qui ne manqueront pas de la surdéterminer de leur néfastes, mortifères, contaminantes et insistantes influences. La source vive est tarie, l'inspiration chancelle, la perte est celle de l'ami et de la muse, marquée aussitôt du sceau de l'aporie. Car comment rendre hommage à l'ami et témoigner de son influence créatrice quand ce qu'il laisse nous rend désormais triste ? Comment dire à la fois le ressenti de perte inconsolable sans capituler devant la mort triomphante ? Comment arracher le ressouvenir porté par les œuvres de sa gangue de passions tristes pour l'inspirer vers les affections gaies ?

Les Tableaux d'une exposition

Les *Tableaux d'une exposition* ont été composés en 1874 par Modeste Moussorgski (1839 – 1881) en hommage au peintre/architecte/décorateur de théâtre Victor Hartmann (1834 – 1873), décédé brutalement un an auparavant, à l'âge de trente-neuf ans. Une exposition de peintures/dessins/maquettes vient de se tenir en mémoire de ce complice du Groupe des Cinq.

Moussorgski tâche de célébrer à la fois l'ami et l'artiste, deux facettes inséparables du personnage qu'il a connu et aimé. Le ressouvenir de l'ami perdu a des accents poignants et lancinants, une plainte obsessionnelle et intime figurée par une ritournelle (le cycle des promenades qui s'intercale irrégulièrement entre les Tableaux), composée pour dire la révolte du musicien dépressif en mal de son camarade (le musicien a trente-cinq ans, à peine moins que le peintre à sa mort). Mais l'ami était un artiste inspiré et plein d'entrain, capable de peindre des esquisses dont la contemplation pouvait emporter irrésistiblement jusqu'à l'âme sincèrement endeuillée d'un compagnon.

La tâche du musicien apparaît alors sous les espèces d'un paradoxe. Ne dire que la peine et le deuil serait nier le pouvoir du peintre ; ne dire que la puissance de sa peinture masquerait la douleur de la perte irrémédiable de l'ami. Bien entendu, impossible de désamorcer le paradoxe, qui tend au contraire à se renforcer sitôt qu'on y prête attention : car l'artiste irradie l'ami, qui nourrit l'artiste. Il fallait pouvoir dire ces deux facettes (Victor *et* Hartmann) sans en

⁵ Voir à ce sujet la page Web du séminaire Singularités et Technologie, animé à la Maison Suger par Nadine Wanono et moi-même, http://www.ivry.cnrs.fr/spafrican/ateliers/singularite_technologie.htm.

occulter aucune, malgré l'irréductibilité des deux sentiments. Ses œuvres certes restent et doivent continuer à pouvoir œuvrer, mais la perte de l'homme est inconsolable. La chose est d'autant plus impossible à exprimer que Victor Hartmann était un grand improvisateur, volontiers facétieux et irrespectueux, quêtant le vif spontané sous l'écrasante gangue stylistique de son temps. Comment garder et prolonger cela de sa mémoire ? Plus que l'achèvement (ses œuvres demeurent le plus souvent à l'état de projet, hybrides jusque dans leur improbable destination), c'est l'à propos qui intéressait le scénographe.

Moussorgski souffre le martyr pendant l'année qui suit le décès de Victor, incertain quant à son devenir d'artiste, incertain donc quant à son devenir d'homme. Et puis c'est le surgissement de musique, au lendemain de l'exposition rétrospective de l'œuvre de son ami. Il le dira et l'écrira, il va s'enfermer trois semaines durant et jouer/improviser au piano, craignant à tout moment de ne pas avoir assez d'énergie pour noter tout ce qui lui vient et s'impose à lui. La ritournelle survient aléatoirement et sans prévenir, coupant net et s'imposant brutalement comme ressouvenir saturant. Le musicien, patient avec elle, ne parvient à la dompter et à la tromper qu'en évoquant les tableaux de l'artiste (l'exposition lui a littéralement inspiré un flux débordant de musique). La ritournelle ne réfère qu'à elle-même, singulière comme l'ami, soigneusement composée. Les tableaux sont décrits dans le foisonnement de l'enquête et la jubilation de la (re)découverte, par une musique comme improvisée et jubilatoire, irrépressible et hors des convenances, singulière à chaque tableau. Le double régime de scansion menace de conduire à l'explosion schizophrène, mais parvient finalement à résoudre dans une pièce hybride et formidable, *La Grande porte de Kiev*, présente à nos esprits et jusque dans les sonneries des téléphones mobiles contemporains.

Comment caractériser le développement musical proposé par Moussorgski ? L'articulation des deux régimes ritournelle-tableaux ne pouvait-elle conduire qu'à la figure hybride et singulière des *Tableaux d'une exposition* ? Comme collection figurale, l'œuvre continue d'intriguer par l'ouverture de sa forme, un peu comme le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki. Elle a été orchestrée dans des dizaines de versions différentes qui, si elles n'ont pas toutes connu le succès de celle de Ravel en 1922, sont parfois célèbres⁶.

La Montagne magique

Personne, qu'il soit interprète, commentateur, analyste, orchestrateur, arrangeur ou auditeur ne parvint jamais à réduire la pièce, ni même à la subvertir. Peut-être même le libre-penseur Settembrini, ce détracteur de la musique dialoguant avec Hans Castorp et son cousin dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, en conviendrait-il, après qu'il eut prononcé ces paroles animées : « (La musique) enflammera nos sentiments. Mais il s'agit d'enflammer notre

⁶ Le premier musicien à arranger l'œuvre de Moussorgski pour l'orchestre fut le compositeur et chef d'orchestre russe Mikhaïl Tushmalov (1861-1896). Toutes les promenades sont omises sauf la dernière, qui est jouée à la place de la première. L'orchestration suivante est due au compositeur britannique Henry Wood en 1915. Elle élimine elle aussi plusieurs des promenades. Le premier musicien à proposer une orchestration de l'œuvre dans son intégralité fut le chef d'orchestre et violoniste slovène Leo Funtek, qui termina sa version en 1922, alors qu'il travaillait en Finlande. Maurice Ravel omet la promenade entre les tableaux *Samuel Goldenberg* et *Schmüjle* et Limoges. Un arrangement pour ensemble de cuivres fut réalisée par Elgar Howarth pour le Philip Jones Brass Ensemble dans les années 70. Il existe aussi une adaptation pour guitare soliste par Kazuhito Yamashita. D'autres versions très différentes du modèle classique ont été interprétées par des groupes de rock progressifs et des ensembles de jazz et de folk dont celle du trio de rock progressif Emerson, Lake & Palmer dans leur album de 1971 *Pictures at an Exhibition*, ainsi qu'une version pour synthétiseur par Isao Tomita en 1975. Deux arrangements par des groupes de heavy metal furent réalisés par le groupe allemand Mekong Delta Armored Saint, qui utilise le thème de la grande porte de Kiev comme introduction à sa *March of the Saint*. En 2002, le compositeur de musique électronique Amon Tobin paraphrase le tableau Gnome pour le titre *Back From Space* sur l'album *Out from Out Where*. En 2003, le guitariste Trevor Rabin réalise une adaptation pour guitare électrique des Promenades jouée dans l'album de Yes *Big Generator*, qu'il inclut ensuite dans son propre album.

raison ! La musique semble être le mouvement lui-même, n'importe, je la soupçonne de quiétisme. Laissez-moi pousser ma thèse jusqu'à son extrême. J'ai contre la musique une antipathie d'ordre politique. [...] La musique est inappréciable comme moyen suprême de provoquer l'enthousiasme, comme force qui nous entraîne en avant et plus haut, lorsqu'elle trouve l'esprit déjà préparé à ses effets. Mais la littérature doit l'avoir précédée. La musique seule ne fait pas avancer le monde. La musique seule est dangereuse. [...] La musique éveille le temps, elle nous éveille à la jouissance la plus raffinée du temps... elle éveille... et dans cette mesure même elle est morale. L'art est moral dans la mesure où il éveille. Mais, quoi, lorsqu'il fait le contraire ? Lorsqu'il engourdit, endort, contrebalance l'activité et le progrès ? Cela aussi, la musique le peut, elle sait à merveille exercer l'influence de stupéfiants. Une influence diabolique, messieurs. La drogue est du diable, car elle entraîne la léthargie, la stagnation, l'inactivité, la passivité, l'asservissement... Il y a quelque chose d'inquiétant dans la musique, messieurs. Je maintiens qu'elle est d'une nature ambiguë. Je ne vais pas trop loin en la qualifiant de politiquement suspecte. »

La musique n'a rien à voir d'essentiel avec la Guerre et la Paix, ni avec les Passions tristes et les Passions gaies. La musique a éperdument besoin de musique et d'œuvres pour biaiser le monde, pour le musicaliser.