

Portrait politique en musique

Gil Delannoi

► **To cite this version:**

Gil Delannoi. Portrait politique en musique. Raisons politiques, Presses de Science Po, 2004, pp.61 - 75. hal-01719390

HAL Id: hal-01719390

<https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01719390>

Submitted on 28 Feb 2018

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.

Portrait politique en musique

Prélude

DANS TOUTE SOCIÉTÉ humaine la politique est primordiale. C'est parce qu'elle vient en premier et non parce qu'elle serait supérieure. Elle est l'ordre qui permet le reste, y compris dans la relative liberté que celui-ci acquiert à son égard. Socrate peut parler parce qu'il débute dans la démocratie athénienne. Ses critiques étaient risquées comme l'a prouvé la fin de sa vie. Mais à Sparte il n'aurait pas pu parler. Son excellence architectonique, disait Aristote, met la politique, non pas au-dessus, mais à la base, en fondation ou charpente.

Si vous choisissez d'être contemplatif et pacifique, remarquait Machiavel, il faut qu'une instance politique vous garantisse, de près ou de loin, l'exercice régulier de votre sérénité, ou alors que vous vous défendiez vous-même contre les agresseurs éventuels, allant ainsi à l'encontre de vos principes pacifiques, ou enfin que vous cédiez ou trépassiez, selon ces mêmes principes pacifiques.

Le politique n'est, hélas, pas souvent supérieur en valeur et en humanité à la plupart des autres activités humaines, sauf circonstance exceptionnelle, sauf accomplissement normal dans une société exceptionnellement civilisée. Cependant, au sens où ce politique est primordial, la musique, comme toute autre activité, lui est subordonnée. Ce peut être en muse adulée ou en victime violentée. Elle n'est d'ailleurs ni complètement dominée ni réduite à néant. Parallèlement, en sens inverse, bonne politique ne fait pas forcément bonne musique...

Pour saisir l'un des rapports possibles entre musique et politique, nous examinerons une situation (l'oppression) et l'une des réponses qu'elle suscite (le portrait). Cependant, l'essentiel n'est pas

dans ces données mais dans ce qui naîtra de ce rapport. Quel est cet imprévu ? Il va au-delà des circonstances et des conséquences que produisent l'oppression d'un art et la persécution d'un artiste. Ce n'est pas non plus une variation sur l'utilité générale de toute forme de contrainte dans l'art. Celle-ci a ses mérites et ses limites : les exemples choisis le montreront une fois de plus. L'inspiration artistique n'aime ni l'étouffement de toute création, ni l'apesanteur d'une liberté infinie. Il n'est pas non plus question de s'épancher, en termes romantiques, sur la misère féconde de l'artiste. L'humain a d'autres ressources et ici ce sera l'ironie qui surgira de la relation.

L'ironie est, entre autres choses, une façon d'adresser un signe discret ou de chuchoter un sous-entendu. Ainsi la verrons-nous dans la gesticulation qui ponctue la symphonie en fa dièse mineur de Haydn (*Les Adieux*). Et puis nous l'entendrons dans les portraits composés par Mozart et Chostakovitch.

En écoutant ces œuvres je me suis souvent souvenu d'un ancien maître en ironie, Jankélévitch, et en particulier de sa réflexion sur le « conformisme ironique¹ ». Cette notion sera reprise ici, étendue, modifiée ; dédoublée, d'une part en conformisme ironique de l'emphase (mécanique chez le perroquet, lourde chez le mauvais comédien) et, d'autre part, en ironie conforme du reflet (sur le modèle du miroir).

Ces premiers mots de Jankélévitch, en ouverture de son beau livre, nous mettent aussi dans le vif de notre sujet (et nous y reviendrons) :

« L'ironiste est plus libéré que le rieur, car bien souvent le rieur ne se dépêche de rire que pour n'avoir pas à pleurer, comme ces poltrons qui interpellent bruyamment la nuit profonde pour avoir du courage : ils croient qu'ils préviendront le danger rien qu'en le nommant, et ils font les esprits forts, dans l'espoir de le gagner de vitesse. L'ironie, qui ne craint plus les surprises, *joue* avec le danger. Elle l'imité, le provoque, le tourne en ridicule, elle se risquera même à travers les barreaux pour que l'amusement soit aussi dangereux que possible. Le manège, à vrai dire, peut mal tourner, et Socrate en est mort, car la conscience moderne ne tente pas impunément les créatures monstrueuses. »

1. Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

La persécution et l'art de composer

Composer, c'est écrire de la musique et c'est aussi s'accommoder d'une réalité adverse. On compose alors avec quelque chose ou quelqu'un. Ici ce double sens s'impose. « Composer » est plus riche, de ce point de vue, que le mot « écrire » dans la formule de Leo Strauss sur « la persécution et l'art d'écrire ». « La persécution et l'art de composer » en constitue donc un cas très particulier.

Portrait en musique, cela signifie musique sans texte, ni chant, ni titre. Portrait purement musical. La musique parle d'elle-même. Elle désigne indirectement. Mais parfois de façon flagrante. Rien donc d'explicite, telle que la dédicace de Beethoven (3^e Symphonie) au Premier Consul.

Dans ce cas, seule la musique parle, par son effet, par son induction, par son charme bon ou mauvais. Dès lors existent deux sortes d'exemples : ceux pour lesquels l'intention du compositeur est connue avec certitude, mais connue en dehors de la seule audition qui, en elle-même, évidemment ne donne aucune indication certaine ; d'autre part, ceux pour lesquels on suppose, on a de bonnes raisons de penser que l'allusion existe.

Allusions et stratégies (Haydn et Mozart)

Mannheim, 1777. Mozart a écrit l'*andante* de la Sonate K. 309 pour son élève, la fille du chef d'orchestre Cannabich, Rose. Il en explique lui-même le procédé dans une lettre du 6 décembre 1777, avouant qu'il a composé cet *andante* « d'après le caractère de Mademoiselle Rose » ; « très mûre et très posée pour son âge, écrit-il, elle est sérieuse, ne parle pas beaucoup, et quand elle parle c'est toujours avec beaucoup de grâce et de gentillesse ». Qu'entendons-nous dans cet *andante* ? La musique y commence en approchant sur la pointe des pieds, non sans timidité, ingénuité, retenue, puis en prenant un peu d'élan, elle manifeste une certaine fermeté, presque éloquente en certains moments. Ce portrait qu'il venait de composer, Mozart l'a lui-même entendu, joué par son élève en personne. Sans doute le jouait-elle avec naturel.

En 1779, Mozart compose la Sérénade dite *Posthorn* (Cor de postillon, K. 320). Cette fois, ce sont les exégètes qui lui prêtent des intentions dont nous n'avons aucun témoignage direct. Cette sérénade est, à plusieurs égards, excentrique. On y relève plusieurs ano-

malies. Un cor de postillon fait une apparition inattendue dans le trio du dernier menuet. Dans l'*allegro* initial le musicologue Alfred Einstein, en relevant certaines brutalités inhabituelles chez Mozart et en soulignant le caractère obstiné d'un des thèmes, y a trouvé un portrait du prince archevêque Colloredo, le patron de Mozart à Salzbourg. Il s'agirait d'une protestation musicale contre le joug du maître avec lequel Mozart allait rompre bientôt. Pourquoi pas ? Mais on peut, au contraire, entendre l'ensemble de la Sérénade comme un signe de l'inquiétude de Mozart et, peut-être, comme l'annonce ou l'évocation de son départ imminent qui était à la fois un saut dans le vide et une libération. Mozart a pu, en effet, prendre plaisir à faire jouer devant le prince archevêque le cor de postillon qui signalait son départ prochain pour Vienne. Plus troublant encore fut l'effet produit par la tristesse, le pathétique quasi funèbre de l'*andantino* qui devait trancher assurément avec ce qu'on attendait d'habitude d'une sérénade.

Si message de départ il y avait dans cette sérénade, celui-ci pouvait rappeler l'allusion musicale faite par Haydn, quelques années plus tôt en 1772. Cette année-là, la saison musicale avait outrepassé son délai normal. Haydn, par conséquent, avait pris une voie détournée pour réclamer à son employeur, le prince Esterhazy, un congé dû depuis quelque temps à son orchestre. La symphonie en fa dièse mineur, dite des *Adieux*, a un début très expressif, agité, douloureux, qu'on pourrait qualifier de « romantique ». Mais dans le mouvement final de la symphonie, le ton est devenu plus calme et le procédé plus humoristique. L'ultime adieu, enfin, est ironique : au fil de ce dernier mouvement, les instruments se font de plus en plus rares, la musique semble s'effiloche et, à la fin, seuls jouent encore deux violons. La musique s'est rétrécie, allégée, éloignée comme une silhouette à l'horizon. Adieux, donc, dans lesquels le procédé peut aller jusqu'au mime qui en renforce l'expression : il suffit alors que les musiciens joignent le geste au silence et que, chacun, sa partie terminée, quitte son pupitre et s'éclipse tandis que le reste de l'orchestre continue. Les deux derniers protagonistes sont tout ce qui demeure sur scène quand la symphonie s'achève. L'histoire dit que le message fut « entendu » et que le congé fut donné.

Sous la menace (autour de la 5^e Symphonie de Chostakovitch)

Le conflit entre Mozart et Colloredo se situait entre caractères et positions sociales, entre dispute domestique et lutte de classes. Pour Chostakovitch et Staline, il s'agit cette fois de terreur, de contrainte et de compromis. C'est la rencontre heurtée entre deux forces, en même temps que l'incompatibilité des deux sphères où s'exercent ces forces. La première sphère est politique et idéologique, la seconde artistique et musicale. En 1932 Staline attribue aux écrivains, artistes la fonction d'« ingénieurs de l'âme ». Ainsi veut-il les contrôler, les utiliser tout en ménageant leur talent pour l'exploiter. Le suicide de Maïakovski ne saurait servir de prototype au comportement souhaitable des « ingénieurs ». Pour être utilisé, l'artiste doit survivre. Le réservoir de talents n'est pas illimité.

Face au « petit père », Chostakovitch ne se comporte ni en opposant déclaré, ni en exécutant soumis. Voici sa position, telle qu'il la confie à Glikman : « s'ils me coupent les deux mains, je tiendrai la plume avec les dents et je continuerai à écrire de la musique ». Phrase qui témoigne d'une indéniable force, au sens non brutal du terme. Et, en effet, quand la première persécution s'abat sur lui, sa réaction consiste à écrire pour un orchestre gigantesque la 4^e Symphonie (en ut mineur op. 43) en sachant que, pour maintes raisons, on ne la jouera pas pour le moment².

Deux crises principales scandent la carrière de Chostakovitch : 1936 et 1948. Ses débuts ne lui avaient pas attiré d'ennuis particuliers. Pourtant, sa première œuvre d'importance, à vingt-deux ans, sortait de l'ordinaire : *Le Nez*, un opéra inspiré de Gogol, l'histoire d'un homme qui a perdu son nez. Composée en 1927-1928, la musique puise dans son prétexte le burlesque, le sarcasme, le grotesque. On y trouve même un passage pour percussions seules. Trop audacieux en bien des endroits ? L'ouvrage a été âprement discuté lors de la création en 1930, mais pas le compositeur.

Les choses s'enveniment un peu plus tard. *Lady MacBeth de Mzensk*, autre opéra, est créé en 1934. En 1936, venu l'entendre en compagnie de Jdanov, Staline déclare, après en avoir ri méchamment dans sa loge : « des inepties, pas de la musique ». La *Pravda* du 28 janvier condamne l'œuvre pour vulgarité, lubricité, décadence stylistique et manque de réalisme (socialiste).

2. Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994, p. 215.

Dans ce contexte et cette ambiance, nombre d'œuvres de Chostakovitch, plutôt que créations, sont désormais réactions à la contrainte. Elles manifestent soumission ou résistance à cette contrainte et, plus intéressant peut-être, entament souvent un jeu subtil entre ces deux possibilités.

Les censures stylistiques allaient de pair avec les purges et oscillaient selon les humeurs et les plans du « camarade ». En juin 1937, la répression frappe toutes les élites. On fusille les officiers. En relation amicale avec le maréchal Toukhatchevski, Chostakovitch est donc doublement impliqué, comme artiste décadent et comme ami des traîtres. Se sentant en permanence sous la menace, il dort tout habillé, ainsi préparé à suivre les policiers qui peuvent surgir à tout moment.

Au début de sa carrière, le jeune compositeur composait sans trop de problème avec le contexte, donnait des titres révolutionnaires à certaines œuvres. Les attaques idéologiques contre *Le Nez* ont accumulé ensuite dangers et menaces. Obligé de donner des gages, Chostakovitch faisait alors des déclarations, mi-politiques mi-artistiques, conformes à la doctrine soviétique. Celles-ci, lues attentivement, sont des témoignages de peur et d'opportunisme. On y sent rarement la conviction.

En 1948, la persécution et la normalisation atteignent leur sommet. En musique est lancé le mot d'ordre de lutte « contre le formalisme ». On mobilise l'indignation populaire contre Chostakovitch et Prokofiev. Le fils de Chostakovitch est forcé de condamner publiquement son père pour garder une chance d'être admis à l'École de Musique³. L'autocritique publique de Chostakovitch est orchestrée devant l'Union des compositeurs. Le compositeur doit y prononcer un discours de soliste déchu, qui renie son art avec la seule assurance, à ce prix, de survivre proscrit et isolé. On veille cependant discrètement à lui laisser les moyens de continuer à composer.

Résultat : en 1949, sur des thèmes folkloriques, *Le Chant des forêts*, œuvre sans grande personnalité, est taillée sur le modèle de la propagande et distille l'ennui, à quelques passages près. Ainsi est satisfaite l'esthétique officielle. Il y aura d'autres exemples. La 12^e Symphonie appartient à cette catégorie. En l'entendant, certains critiques occidentaux se sont étonnés : à côté d'œuvres sublimes, Chostakovitch présente des compositions d'une trivialité déconcer-

3. *Ibid.*, p. 310.

tante. Sur ce point, selon Rostropovitch, c'est en partie volontairement, en partie par mauvaise conscience, que Chostakovitch a toujours répondu aux exigences officielles par des œuvres, non seulement conformistes, mais surtout d'une qualité très inférieure⁴. Le reste, composé à part, attendait ou ne sortait pas du cercle des intimes, comme après la première crise la géante 4^e Symphonie était restée une belle endormie.

On peut aller plus loin que la remarque de Rostropovitch, car ces deux dimensions, la conformiste et la résistante, Chostakovitch les a aussi mélangées et superposées dans ses meilleures compositions. Dans cet entre-deux, le message devenait plus fin.

Ce clair-obscur stylistique est une des signatures les plus typiques de Chostakovitch. En 1937, lors de la première crise, la 5^e Symphonie (en ré mineur op. 47) se signale par son geste ambigu sur la nature de l'héroïsme et du triomphe. Pour faire exaltant, comme on l'exige de lui, Chostakovitch met une emphase péremptoire, mais qui sonne parfois creux. La surcharge est suffisamment bien dosée pour éviter la caricature et rester crédible. Quand on écoute bien et de près, il est cependant permis d'avoir des doutes. Déjà, de part en part, des incisives nostalgiques ou désespérées vont à contresens de l'ensemble. Les passages « optimistes », en revanche, sont plutôt lourds et laborieux. L'équivoque semble s'estomper dans le mouvement final : là, après un appel héroïque, d'un genre colossal et entraînant, vient un moment de recueillement puis, enfin, une *coda* totalement surajoutée qui martèle pompeusement une « montée en puissance » soutenue par des timbales wagnériennes. Est-ce donc à ce propos que Chostakovitch, à cette époque, annonçait publiquement le « regain d'optimisme » de sa musique ? Était-il sérieux ? Cette fin grandiloquente crée par son accumulation d'effets, par la tension sous-jacente des violons, un malaise qui n'a rien d'héroïque ou, mieux encore, qui peint étrangement l'héroïsme dans sa boursouffure spécifique. À la différence de la plupart des critiques staliniens, comblés par la magistrale soumission de Chostakovitch aux canons héroïques massifs, quelques auditeurs, plus attentifs ou tout simplement sensibles, avaient été frappés par le sentiment d'angoisse et l'atmosphère de châtiment qui se dégageaient de ce *finale*.

Le chef d'orchestre Kurt Sanderling, témoin direct de cette époque, confirme ces vues (dans un entretien avec Hans Bitterlich en

4. *Ibid.*, p. 398.

1992). Chostakovitch savait qu'il devait livrer impérativement une musique « plus optimiste » au moment où il composait la 5^e Symphonie. Néanmoins, lors de la création de cette symphonie, raconte Sanderling, « dès le premier mouvement nous nous jetions des regards significatifs : serions-nous arrêtés après l'audition rien que pour avoir écouté cette œuvre ? ». La fin de la symphonie, ajoute Sanderling, était destinée à effacer les soupçons en provoquant « un malentendu » (le mot est approprié !). Cette fin grandiloquente peut être entendue, selon Sanderling, « comme des acclamations à un congrès du parti », bien qu'il s'agisse, non seulement « d'une exultation extorquée » mais, au fond, de l'angoisse de quelqu'un qui se trouve devant un mur infranchissable. Sanderling appuie son propos sur quelques indications techniques : « certaines maladresses dans l'orchestration sont volontaires », notamment dans le *Scherzo* et le *Finale*, et témoigne, pour toute oreille fine, des arrière-pensées du compositeur.

« La superconscience joueuse de l'ironie, remarque Jankélévitch, c'est de convertir insidieusement la sottise péremptoire et l'emphase burlesque par la simulation du conformisme... Elle feint de marcher, joue le jeu démagogique, hurle avec les loups, et il arrive que le public s'y trompe... Son respect est injurieux et plus humiliant que le mépris⁵. »

Mais Chostakovitch allait de nouveau se trouver déphasé face aux exigences ambiantes. Certes, en 1943, sa 8^e Symphonie (peut-être la meilleure) était bien cette « épopée de la souffrance », qui rendait justice à l'héroïsme, au combat du peuple sans ignorer sa tragédie, sa douleur et, sur des registres divers qui vont du grandiose au sarcastique, faisait entendre le néant, néant destructeur de la guerre, néant intime de l'absurde. On sentait aussi bien, à divers moments, la force massive d'une histoire qui broie l'être humain (la musique se faisant écrasante) et à d'autres, on subissait une dérive dans la nuit interstellaire. La passacaille avait un peu, dans sa musique même, du « silence éternel des espaces infinis », qui enveloppait d'un néant métaphysique l'absurde gâchis de la guerre mondiale. La sincérité du compositeur était au diapason de l'épreuve populaire, dans une période où le communisme était d'ailleurs relégué au second plan au profit du patriotisme.

Après la guerre, changement de ton, de part et d'autre. Que devait-on attendre du compositeur en 1945 ? Le chant du triomphe,

5. V. Jankélévitch, *L'ironie, op. cit.*, chap. II, 5.

à l'évidence, devait succéder à l'expression des souffrances. Or dans la 9^e Symphonie (en mi bémol, op. 70), où est la victoire ? Le colosse attendu n'est pas au rendez-vous, et au contraire, brièveté, classicisme, allégresse qui frise la bouffonnerie, lyrisme fugitif, ellipses plutôt satiriques sont les traits dominants. Déception des nationalistes ; stupeur des staliniens. « Stature de nain face à la grandeur de la victoire », proteste un critique officiel. Bien que la vague de persécution qui se prépare alors dépasse de loin le cas Chostakovitch, on ne s'étonnera donc pas que celui-ci soit l'une des cibles de la campagne contre les artistes formalistes qui va déferler les années suivantes.

Contre l'idéologie, contre la terreur (autour de la 10^e Symphonie de Chostakovitch)

Commençons par une anecdote sur le tyran et ses humeurs musicales : en 1936 Staline a la soudaine envie d'entendre le concerto en ré mineur de Mozart, mais aucun enregistrement n'en a été fait. Qu'à cela ne tienne, on trouve la pianiste idoine et on exige, au nom du socialisme, un embarquement immédiat pour l'enregistrement du concerto. La pianiste Maria Youdina et l'orchestre sont convoqués en hâte : l'enregistrement a lieu sur-le-champ, pour l'usage exclusif du maître. Devoir accompli, la pianiste, déclinant la récompense offerte, adresse une lettre à Staline, dans laquelle elle lui demande de respecter dorénavant les églises et lui promet de prier pour son salut. Réaction de Staline : il n'écrase pas la pianiste mais se contente de briser sa carrière de concertiste ; lui interdit de se produire en public. Anecdote typique des rapports entre le tyran et les artistes.

À la mort de Staline en mars 1953, la tyrannie s'atténue et l'oppression continue. La 10^e Symphonie (en mi mineur op. 93) est alors, pour Chostakovitch, l'occasion de prendre un peu de recul et d'évoquer en bloc l'histoire terrifiante et accablante du siècle. En août 1953 il écrit le *Scherzo*, second mouvement de la symphonie. De son propre aveu, il s'agit du portrait du tyran et, plus généralement, d'une image de la tyrannie moderne. La musique est d'une brutalité étonnante, jouée quasiment *fortissimo* par tout l'orchestre de bout en bout. Rythmes, gammes, timbres, tout concourt à évoquer quelque chose (quelqu'un) de puissant, de vulgaire, de menaçant, de dévastateur. La musique se fait vulgaire pour décrire la vul-

garité de la tyrannie. De plus, l'allusion à Staline se marque peut-être ici par une touche de paranoïa, de malice et même d'esprit de propagande. En ce sens, ce *Scherzo* se différencie profondément d'autres œuvres qui annonçaient ou décrivaient la terrible violence du siècle (certains passages du *Sacre du Printemps* par exemple). Chostakovitch, qui était aux premières loges, et même un peu plus près, avait assez côtoyé le « camarade » pour mettre dans ce portrait un peu plus que la caractéristique propagandiste et militariste (fasciste si l'on préfère) du siècle. On sent dans le choix des thèmes et de l'orchestration une connaissance approfondie du stalinisme. Si bien même que l'œuvre en devient troublante de précision. Son adéquation à l'objet décrit, de ce fait, justifie et englobe les réactions les plus contradictoires en apparence : que cette musique écoëure, qu'elle fascine en suscitant l'effroi ou qu'elle enthousiasme, toutes ces réactions reflètent une partie authentique de son objet. Le dégoût provoqué est le fidèle reflet de ce qu'elle veut dénoncer et, en sens inverse, trop d'exaltation finit par rendre l'auditeur complice de cette brutalité. Cette sympathie a pu caresser certains staliniens, du moins parmi les moins avertis, qui n'y virent sans doute que du feu ou, plus exactement, de la puissance de feu.

L'expérience esthétique d'une telle œuvre nous rappelle certaines analyses kantienne : la grandeur de l'art n'est pas dans son sujet mais dans sa réussite formelle et émotive. L'art est belle représentation (de n'importe quoi) et non représentation de la beauté. Cette musique veut faire le même effet que le *Guernica* de Picasso. Son degré de qualité esthétique finit par se confondre avec la densité de l'horreur. L'objectif est atteint par l'artiste justement parce les jugements critiques les plus divers portés sur l'œuvre ont en commun la reconnaissance d'un effet produit et que cet effet, malgré les différences de goût, ne varie pas. Musique de brute pour évoquer la brutalité, mais musique extrêmement organisée ainsi que l'était la tyrannie car c'est avec une harmonie infernale que, ce régime, Staline savait l'orchestrer. Non, d'ailleurs, sans un certain imprévu macabre et gratuit qui trouve lui aussi un reflet dans la musique de Chostakovitch. Le jeu de miroirs devient très subtil. Il est vrai que les miroirs réfléchissent...

À la création de l'œuvre, les critiques officiels ont condamné la noirceur, le désespoir, mais aussi le burlesque, l'irrévérence de cette musique, c'est-à-dire à la fois sa lourdeur et sa légèreté. Lesquelles étaient composées de la sorte, calculées précisément pour être en même temps si proches et si distantes. La dictature au 20^e siècle est

ubuesque : sa démesure frôle le ridicule, sa vulgarité est burlesque. Chaplin et son *Dictateur* ne sont pas loin du Chostakovitch de la 10^e Symphonie. Telle est la peinture des « Grands » de l'époque. Les peuples, quant à eux, paient la note sous forme de propagande, de persécution, de guerre et d'extermination. Cette histoire moderne écrasante et oppressive provoque et obtient une musique à son allure : implacable, mordante, étouffante, pesante. De ce point de vue la symphonie, en hommage sarcastique au tyran défunt, fait la synthèse de nombreux traits déjà présents dans les 4^e, 5^e, 7^e, 8^e Symphonies. Le « réalisme socialiste » se trouve pris au mot. Et ce mot est un piège. Miroir accusateur par sa fidélité inébranlable, la musique objective la bêtise, la brutalité et l'oppression. Elle ne cède donc pas au formalisme abstrait ; au contraire, elle dévore le réalisme officiel de l'intérieur. Les censeurs sont exaucés à leurs dépens.

Alors que la 5^e Symphonie, écrite sous la menace, proposait un *conformisme ironique* (où le second degré allusif sauve) et se soumettait au respect de la contrainte prescrite avec un irrespect sous-jacent ; la 10^e Symphonie, dès la fin du stalinisme proprement dit, fait de *l'ironie conforme* (où le premier degré accuse) et s'applique à respecter scrupuleusement la réalité brutale et tyrannique afin d'en donner, plus encore qu'une critique morale, une description objective. Écoutez donc : ce que vous suggère cette musique, c'est ce que vous imposait ce régime et cet homme. Pliez ou résistez, succombez, désespérez ; marchez avec les tambours ou crevez dans les camps ; en tous cas, cette réalité est là, palpable, audible. Le *conformisme ironique* a pour symbole le *perroquet* ou le *mauvais comédien* : il procède par répétition de la norme imposée en y ajoutant une légère surenchère, par laquelle se marque l'ironie. Trop appuyée la surenchère serait trop visible, suicidaire ; trop ténue elle deviendrait imperceptible. Proche par l'intention ironique mais très différente par le procédé, *l'ironie conforme* a pour symbole le *miroir* : elle procède en étant aussi neutre et précise que possible afin de reproduire la réalité, de renvoyer à cette réalité.

Des formes plus réduites, plus confidentielles témoignent d'intentions identiques. Pour son usage personnel, en chose compromettante à garder dans un tiroir, Chostakovitch a composé *Petit Paradis*, pour soliste, chœur et piano. Bâtie sur certains des airs préférés de Staline, cette satire s'en prend aux protagonistes de la répression « antiformaliste », au tyran et à ses censeurs, avec une dérision carnavalesque.

L'indirect et l'équivoque

Cet usage de l'ambiguïté peut encore être agencé, composé, entendu autrement. Écrite en 1956, dans l'ambiance de déstalinisation, la 11^e Symphonie (en sol mineur op. 103) décrit nommément la révolution de 1905, mais par ricochet ne vise-t-elle pas aussi le communisme ? Et plus franchement le stalinisme ? Cette fresque musicale un peu lourde, descriptive, suggestive, ce folklore révolutionnaire amplement orchestré ressemble beaucoup trop à une musique de film ; il est même tellement musique de film qu'on en vient à se passer aisément de l'image. De la musique de film sans film, quelque chose d'invisible, d'inouï qui fait du bruit. Il y a dans une telle œuvre beaucoup de puissance musicale mais très peu de musicalité. Ce genre hybride peut fasciner, hypnotiser, abattre ou ennuyer. Cette fois le monument symphonique est acclamé par les communistes musicaux, dédaigné par les critiques occidentaux. Le compromis a été différent. Il compose avec l'idéologie et non plus avec la terreur. La musique obéit aux canons du communisme musical mais ne renonce pas complètement à toute inspiration. On se situe entre l'exceptionnelle 8^e Symphonie et les platitudes de certaines œuvres de pure contrainte. Quant à l'intention d'ensemble, elle peut être tenue pour très suspecte. Honorer les victimes de la répression tsariste de 1905, dénoncer la sanglante répression, faire sonner le tocsin dans la musique, n'est-ce pas une fois de plus désigner et honorer les souffrances du peuple opprimé, aujourd'hui, encore et toujours, par ses nouveaux maîtres ? Le régime est pris ici au piège de sa propagande, de son hypocrisie, de son incohérence, du reniement de son propre mythe révolutionnaire.

Que de « sous-entendus » ! dira-t-on. Veut-on un aveu ? Il ne tarde pas, sous la forme plus explicite de la 13^e Symphonie (en si bémol mineur op. 113), car cette *Babi Yar* de 1962 possède des textes chantés. Cette symphonie poignante a pour point de départ l'évocation d'un massacre antisémite (le lieu du crime, « babi yar », donne son nom à l'œuvre). Les textes choisis nous livrent la pensée du compositeur : c'est un cri et un soupir contre l'oppression, la violence et le goût du pouvoir. Certains mouvements sont tragiques. Cependant, le second mouvement de cette symphonie s'intitule « l'humour » et chante la liberté de « ce courageux petit bonhomme », dont la présence est vitale même (et surtout ?) face à la persécution.

Déjà en 1943, dans la *Toccata* de la 8^e Symphonie, au milieu d'une puissance simple et terrible, l'humour grimaçant du Trio étonnait au passage. Il avait donc sa place dans une œuvre colossale et sombre. Cet usage de la dérision est attesté par certaines confidences de Chostakovitch. À propos de la 7^e Symphonie : « Je ne peux, disait-il, me passer d'une pointe d'humour... Shakespeare n'ignorait pas la valeur de l'humour dans la tragédie, et il savait qu'on ne peut imposer aux auditeurs une tension continue⁶. »

L'indirect ne se limite pas au tragique, à la révolte, à l'ironie. Le comique, le burlesque, le grotesque en sont l'autre possibilité, à la fois emphatique et sous-entendue. À la même époque, on reconnaît ces mélanges grinçants dans les dernières œuvres de Bartok, le Concerto pour orchestre ou le 6^e Quatuor.

Pour Chostakovitch, avant même les événements tragiques, ce répertoire existait déjà et constituait une part essentielle de sa signature de jeunesse. Dans la 1^{re} Symphonie le *Scherzo* était burlesque. Les traits d'humour, furtifs ou emphatiques, traversent souvent ses œuvres. Cet intérêt pour le comique avait, selon lui, une parenté avec la musique de Milhaud et de Poulenc.

Le rire fait partie de l'esthétique. « Je suis toujours très content quand le public sourit ou rit pendant l'exécution de mes œuvres », remarquait Chostakovitch⁷. Il avait débuté, en 1923, dans un emploi de pianiste au cinéma, où il accompagnait les films muets. Ainsi, son destin témoigne, de gré et de force, d'un refus de trop hiérarchiser les genres. Une telle excentricité est devenue très originale dans la musique contemporaine. Cette pratique des genres mineurs, de la musique légère, comme elle le fut pour Mozart, était en partie un gagne-pain. Sa fonction alimentaire ne fait pas de doute, mais à bien d'autres égards, dans une vie aussi tendue et menacée, elle avait aussi pour but de s'amuser, de se détendre, d'oublier. Music-hall, films, valse, polka, fox-trots étaient des exutoires plus joyeux que les bandes sonores propagandistes des films officiels.

Sans élitisme ni intellectualisme, les grands du passé eux aussi savaient jouer avec les registres et les genres (Mozart, Beethoven, Schubert). Attitude désormais rare dans un monde artistiquement sérieux et convenu.

La musique, étant à la fois moins et plus que la parole, superpose les chants, les phrases, les thèmes en harmonie, alors qu'au

6. Cité par K. Meyer, *Dimitri Chostakovitch, op. cit.*, p. 261.

7. *Ibid.*, p. 191.

théâtre une profusion comparable sombre très vite dans le chaos. Superposer des voix et des instruments est un procédé ordinaire. Mais, on peut aller beaucoup plus loin et superposer des orchestres, des styles, des compositions entières. À chaque fois qu'un compositeur procède ainsi par entassement et qu'il réussit, il rappelle l'exemple génial des trois orchestres qui, dans *Don Giovanni*, viennent se superposer à la fin du premier acte dans la scène du bal. Entrant tour à tour, ils nous font entendre, pour le premier, un menuet pour hautbois, cors et cordes (mesure à 3/4), auquel un second orchestre ajoute une contredanse (mesure à 2/4), avant qu'un troisième vienne parachever cet amalgame par une danse allemande (mesure à 3/8). Chacune de ces danses symbolise la virtuosité discrète de Mozart (car tout semble simple) ainsi que la fusion, toutefois provisoire, des différentes classes sociales auxquelles elles correspondent.

Finale

Contre toute attention passive et superficielle, nous avons trouvé dans ces portraits et les procédés qui les sous-tendent un rapport profond entre certaine musique et l'ironie : il faut d'abord *écouter* pour pouvoir *entendre*, au contraire de l'habitude paresseuse qui commence par entendre vaguement pour écouter un peu. Empruntons enfin à la musique la faculté, plus évidente que dans l'écrit, de faire réentendre un thème, de le réitérer, identique et enrichi, après avoir travaillé dans le temps et en mesure.

« L'ironiste est plus libéré que le rieur, car bien souvent le rieur ne se dépêche de rire que pour n'avoir pas à pleurer, comme ces poltrons qui interpellent bruyamment la nuit profonde pour avoir du courage : ils croient qu'ils préviendront le danger rien qu'en le nommant, et ils font les esprits forts, dans l'espoir de le gagner de vitesse. L'ironie, qui ne craint plus les surprises, *joue* avec le danger. Elle l'imité, le provoque, le tourne en ridicule, elle se risquera même à travers les barreaux pour que l'amusement soit aussi dangereux que possible. Le manège, à vrai dire, peut mal tourner, et Socrate en est mort, car la conscience moderne ne tente pas impunément les créatures monstrueuses... Socrate est mort, et pourtant sa mort est restée vivante parmi les hommes ; Socrate ressuscite à tout moment dans nos cœurs, car on n'élude pas sa mauvaise conscience rien qu'en lui faisant boire la ciguë. Les hommes d'ailleurs ne savent pas ce qu'ils

veulent : ils sont encore plus bêtes que méchants. Ils ont tué Socrate, mais Socrate a eu le temps de les définir. » ♦

Gil Delannoi, directeur de recherche au Centre d'études politiques de Sciences-Po, a pour principaux thèmes de recherche et de publication : le concept de relativité, l'histoire et la théorie de la démocratie, l'évolution des nations et du nationalisme. Sur la musique : « Mozart ou le génie de la discrétion », *Esprit*, juin 2001.

RÉSUMÉ

Portrait politique en musique

Pour saisir l'un des rapports possibles entre musique et politique, l'article examine une situation (l'oppression) et l'une des réponses qu'elle suscite (le portrait). L'ironie, façon d'adresser un signe discret ou de chuchoter un sous-entendu, est ici l'instrument privilégié. On en distingue deux types : d'une part, le conformisme ironique de l'emphase (mécanique chez le perroquet, lourde chez le mauvais comédien) et, d'autre part, l'ironie conforme du reflet (sur le modèle du miroir). Les exemples sont pris dans les œuvres de Haydn, Mozart et Chostakovitch.

Political portrait with music

In order to grasp one of the relations between music and politics, some situations of oppression are studied and a form of artistic reaction, the portrait, is scrutinized. Irony, as a way to make a discreet sign and to whisper something among bigger sounds is the main device studied, two types of which are distinguished. Firstly, an ironical conformism based on emphasis and functioning mechanically like a parrot, or relying on pomposity, like a bad comedian. Secondly, irony of a neutral kind, understood as mirror-like conformity. Examples are taken from the works of Haydn, Mozart and Shostakovich.