

NURIA SABATINI

Université Catholique de Louvain

La musique entretient des liens privilégiés avec la mémoire: d'abord parce que -comme toute activité humaine – elle est affaire de transmission, d'héritage, d'inscription sociale ; ensuite parce que, comme on le voit chez Marcel Proust, parce que la musique possède un pouvoir d'évocation d'une telle intensité qu'elle est capable de faire ressurgir le passé; enfin parce que l'élaboration même de la texture musicale requiert la mémoire, tant dans l'acte de composition que dans l'acte d'audition¹ .

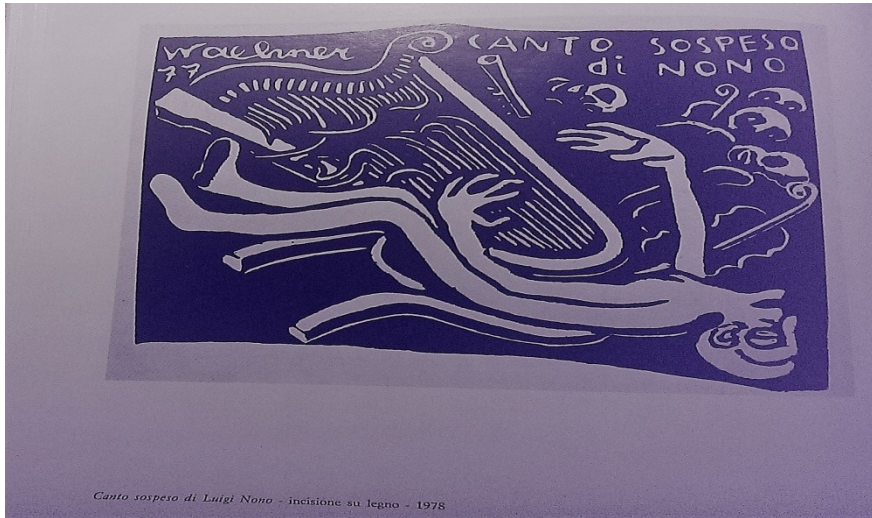
Un fil très ténu lie indissolublement la mémoire à sa transmission orale ou écrite. Mais que se passe-t-il lorsque les mots ne parviennent plus à dire, à exprimer ? La chaîne de la transmission entre l'expéditeur et le destinataire se rompt et la communication s'arrête. Au moment où le graphique de l'écriture ne peut plus transmettre, d'autres modes de communication peuvent exprimer le message que les mots sont incapables de formuler. D'autres systèmes d'interaction entre la mémoire, le langage et l'émotion collective apparaissent alors, créés par l'association de l'écrit, de la musique, des arts plastiques et visuels.

Dans une sculpture sur bois de 1978, la peintre autrichienne Trude Waehner² stylise le message de l'œuvre musicale *Canto Sospeso* du compositeur italien Luigi Nono, montrant

¹ *Musique et mémoire*, Actes des journées d'études organisées par l'équipe d'accueil *Esthétique, Musicologie et Créations musicales* du Département de Musique de l'Université Paris 8 (Vincennes-Saint Denis) le 29 et 30 novembre 2001, Paris, L'Harmattan, 2003.

² La peintre autrichienne consacra une grande partie de ses œuvres à des thèmes politiques, se tournant vers les victimes de persécutions et falsifiant même des documents pour leur sauver la vie. Voir à cet égard les cycles d'œuvres consacrées au thème du génocide (*Création et anéantissement, Chants des enfants de la maison des déportées 1946-47, Vienne avant le nazisme (1923-34)*) et les œuvres consacrées à la musique (Vienne, *Musique contemporaine* - cycle qui inclut *Canto sospeso* de Nono, (1976-77) et deux portraits du compositeur vénitien *Luigi Nono chez lui*, Venise 1978, plume, et *Portrait de Luigi Nono*, 1978, tempera) auxquels s'ajoute le cycle de 10 enregistrements *Fare e sentire musica* publié par La Bottega, Ravenna, 1975, consacré à Alban Berg, *Un Requiem pour Lumumba : hommage à Paul Dessau*, 1978, *Coro dei negri, ou l'apartheid*, du cycle *Création et anéantissement*, publié par Il Bisonte, Florence 1972, *Canzonieri popolari veneti di protesta*, 1968-69, Orchestre et chœur du théâtre de La Fenice avec harpiste in *Canto sospeso* de Nono, gravure à la main. L'association de Waehner avec Luigi Nono est prouvée non seulement par les portraits qui montrent une amitié sincère, une estime mutuelle, et une communion d'intérêts et de vision partagés par les deux artistes, mais encore par la relation très forte du peintre à la musique. Trude Waehner, *Il mondo della musica*, Galleria Bevilacqua La Mesa, Venise, février 1979.

la chute du chantre avec sa harpe dans un espace sans gravité, avec les têtes du chœur en arrière-plan, qui semblent se diluer, se transformer en crânes émettant le dernier chant suspendu, tandis que les instruments flottants sont aspirés dans un précipice.



On voit ici comment l'impossibilité d'exprimer les choses par des mots peut trouver une échappatoire sur le plan visuel, confirmant l'affirmation de Théodor Adorno, selon lequel "écrire après Auschwitz est un acte de barbarie". Michael Rothberg dans « Traumatic Realism », nous invite à repenser cette phrase d'Adorno comme une sorte de "chronotope" élargi, dans lequel différentes perspectives esthétiques, philosophiques et socioculturelles se rassemblent, pour explorer les façons multiples de représenter le concept de génocide ³ :

Adorno's Auschwitz chronotope is, in fact, a constellation of concepts that reconfigures itself over the course of two decades. It combines elements of aesthetics ("To write poetry"), temporality ("after"), and place ("Auschwitz") with a morally or politically evaluative predicate ("is barbaric").

Ceci permet de repenser totalement l'événement, précisément parce que l'expression d'Adorno "après Auschwitz" signale sans ambiguïté au lecteur "l'invasion du modernisme par le traumatisme et illustre comment l'articulation chronologique

³ Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press, 2000, p.101.

fondamentale de l'histoire progressive... s'échoue sur le lieu du meurtre" ⁴. En même temps se produit un déplacement du centre de gravité du fait historique vers le témoignage post-traumatique, inaugurant selon Young une sorte de "temps de la mémoire- le temps des artistes, leur place dans le discours esthétique, leurs médias et matériaux" ⁵.

Partant de ces bases théoriques, nécessaires à une réflexion préalable, ma recherche doctorale aborde le thème du témoignage post-traumatique en mettant l'accent sur la transmission du traumatisme de la Shoah dans le domaine de la musique. J'ai circonscrit ma période d'investigation aux années 1960, un moment crucial de la prise de conscience des atrocités commises par les nazis.

S'il existe une bibliographie importante qui traite du témoignage de la Shoah dans le domaine littéraire et qui examine la relation entre mémoire et littérature, et entre mémoire et arts visuels (en particulier le cinéma), il existe jusqu'à présent très peu de contributions critiques sur la transmission de la mémoire dans les œuvres musicales de l'après-guerre, à l'époque où ont lieu les grands procès. Il s'agit principalement du procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem en 1961, précédé du premier procès d'Auschwitz, tenu à Cracovie entre novembre et décembre 1947, et de celui de Francfort-sur-le-Main, qui commence en décembre 1963 et durera jusqu'en 1965.

Amy Lynn Wlodarski dans un ouvrage important, *Musical Witness and Holocaust Representation* ⁶ examine certaines compositions musicales élaborées dans la seconde moitié du XXe siècle. Wlodarski mène une série d'étude de cas avec deux objectifs principaux: fournir des modèles interprétatifs du témoignage musical, et analyser la réception culturelle du témoignage par rapport au contexte historique. Après avoir identifié les lacunes de la recherche dans ce domaine, Wlodarski réfléchit principalement sur la distance qui sépare le témoignage primaire de l'événement historique, et le

⁴*Ibid.*, p. 102.

⁵ James Edward Young, *Interpreting Literary Testimony : A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memories*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1987, p.60.

⁶ Amy Lynn Wlodarski, *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

témoignage secondaire de certains compositeurs, dont les oeuvres commémoratives, sans se servir de documents historiques directs, demandent à être interprétées comme des récits imaginaires de la Shoah et des porteurs de sens culturel. Wlodarsky nous dit que la multi-dimensionnalité du "témoin secondaire" implique un détachement du moment historique, permettant une interprétation contextuelle de la Shoah par l'artiste "[...] selon la compréhension qu'a l'artiste de sa signification dans un contexte actuel (ou même personnel), qu'il soit social, culturel ou esthétique " ⁷.

En même temps, la malléabilité même du matériau musical, beaucoup plus souple et flexible que les autres formes d'expression artistique, permet une structure à plusieurs niveaux issue de l'interférence entre le compositeur, l'interprète, et le public auquel l'œuvre est destinée. L'influence testimoniale sur le public a été analysée par Berel Lang⁸, selon qui le témoignage musical devient l'expression même du fait historique pour l'auditeur, grâce à l'utilisation de sources documentaires qui lui donnent son "autorité mémorielle". A l'aide des canaux subjectifs de la perception émotionnelle, l'évocation du traumatisme devant une audience non engagée peut la transformer en un témoin supplémentaire. Le public est appelé à prendre acte de son implication indirecte dans le mécanisme de la Shoah, tout en participant activement à la réélaboration conceptuelle du génocide à l'aide de sa subjectivité.

Cet aspect illustre le deuxième point théorique que j'aborde dans ma recherche. Comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez ⁹, la musique elle-même met en jeu deux types de références: des références internes, grâce auxquelles une séquence musicale peut être reliée à d'autres séquences intimes, et des références extrinsèques, grâce auxquelles la musique peut évoquer des réalités externes, des souvenirs et provoquer des émotions. On voit ici l'analogie entre récit littéraire et musique. Par "l'écoute narrative", le spectateur est directement impliqué dans l'œuvre, réagit à une série de stimuli et élabore des stratégies

⁷ *Ibid.*, cit. p. 25.

⁸ Berel Lang, *Philosophical Witnessing. The Holocaust as Presence*, Waltham, Massachusetts, Brandeis University Press, 2009.

⁹ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris, 1987, p.11-12.

interprétatives qui le mettent en contact direct avec ses propres émotions. Les contributions récentes dans le domaine musical tendent de plus en plus à explorer le domaine de la psychologie cognitive en essayant de répondre à des questions concernant l'interaction entre le cerveau, les émotions et les stimuli externes.

C'est précisément l'aspect mémoriel qui m'intéresse dans l'examen des œuvres de composition musicale, à partir de l'œuvre *Un survivant de Varsovie* (1947) d'Arnold Schönberg, une œuvre de première importance, si l'on veut comprendre la centralité du témoignage¹⁰. Cette cantate pour orateur, orchestre et chœur, qui a été jouée pour la première fois en 1948 au Théâtre d'Albuquerque au Nouveau-Mexique, à partir de l'histoire racontée au compositeur par un survivant du ghetto de Varsovie, aborde de plein fouet le problème de la mémoire du traumatisme, soulignant d'emblée les limites liées à la reconstitution de la mémoire, ce que saint Augustin appelait "la mémoire de l'oubli" ou la capacité à retrouver ce que nous avons oublié. Dans cette œuvre, le moment d'oubli, immédiatement évoqué par le survivant qui dit "Je ne me souviens pas de tout: la plupart du temps, j'ai dû rester inconscient [...]" se mêle à l'éveil de l'identité collective, lorsque le protagoniste entend le chant du *Shema Israël*. « Je ne me souviens que du grand moment où nous tous, comme sur un signal convenu, avons commencé à chanter l'antique prière, négligée pendant de nombreuses années ».

Cette profession de foi juive représente une identité impossible à briser par les abus et les violences subies. La circularité de la cantate avec le *Shema*, évoquée dès le début par le

¹⁰ Il n'y a pas de consensus sur l'identification des sources du compositeur pour l'écriture de la pièce. Il existe plusieurs hypothèses : selon Kenneth H. Marcus dans *Schönberg And Hollywood Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 54, l'idée est venue au compositeur après avoir reçu une lettre envoyée par Alma Mahler Werfel parlant des souvenirs d'un survivant du ghetto de Varsovie. Le but d'Alma Mahler était d'inciter le compositeur à évoquer non seulement cette lettre mais toutes les atrocités commises par les nazis et les camps de la mort. Une autre hypothèse identifie dans l'échange épistolaire entre Schönberg et la danseuse juive d'origine russe Corinne Cochem l'origine de la pièce musicale. La danseuse, qui avait l'intention d'écrire un mémorial sur les victimes du ghetto, avait pris contact avec le compositeur pour lui demander de l'aider pour mettre en musique des chansons en yiddish. Il s'agirait notamment, comme le rapporte Amy Lyn Wlodarski de la chanson "Never Say There Is Only Death for You" de Hirsh Glick, une chanson partisane du ghetto de Vilna. Amy Lyn Wlodarsky, *Musical Witness and Holocaust Representation (Music since 1900)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 40-41. Une troisième hypothèse est qu'une lettre provenant directement du ghetto de Varsovie est parvenue entre les mains de Schönberg, ou encore, dernière hypothèse, qu'il aurait personnellement rencontré un survivant.

narrateur, et qui clôture l'opéra de façon emblématique par l'intervention chorale, souligne l'urgence de ne pas oublier, comme Schönberg lui-même l'avait clairement souligné dans sa lettre à Kurt List de 1948 concernant son œuvre *Un survivant de Varsovie* :

« Tout d'abord, c'est un avertissement à tous les Juifs de ne jamais oublier ce qui nous a été fait, de ne jamais oublier que même les peuples qui n'étaient pas directement responsables étaient prêts à agir, et que beaucoup nous ont traités de cette manière. Nous ne devrions jamais l'oublier, même si de telles choses ne se sont pas produites comme je l'ai décrit dans *Survivor*. Cela ne compte pas. L'essentiel, c'est que j'ai vu tout cela dans mon imagination. *Shema Yisrael* a finalement une signification particulière pour moi »¹¹.

A côté du paradigme identitaire, la musique de la prière joue un rôle important dans la réémergence émotionnelle de la mémoire, à travers une mélodie « rassurante » qui résonne, en contraste avec les hurlements des victimes battues par les nazis, et le timbre effrayant de la langue étrangère des soldats. Cette douleur, exprimée à travers les sons des gémissements, conduit à se poser une autre question quant aux processus d'intériorisation chez les survivants d'une mélodie qui se transforme, et devient en quelque sorte diabolique et infernale, contribuant, presque paradoxalement à l'extermination, comme l'affirme Pascal Quignard, précisément parce que :

"[La musique] est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort"¹².

La musique marque les rythmes de la vie concentrationnaire dans un tourbillon imparable de tuerie sonore. Ainsi, l'écoute et la perception sont inversés, la modulation musicale est transformée en quelque chose d'infernal et de maléfique. Primo Levi dans *Se questo è un uomo (1947 et 1958) (Si c'est un homme)*, mais surtout dans *I Sommersi e i salvati (1986) (Les naufragés et les rescapés)* traite de l'aspect diabolique de la musique utilisée par les SS dans les camps, de manière si méprisante et sadique que cela devient ainsi, dans le

¹¹ Arnold Schönberg, *Style et pensée. Écrits sur la musique et la société*, édités par Anna Maria Morazzoni, Milan, Il Saggiatore, 2008, p. 534.

¹² Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Calmann.-Levy, 1996, p. 215.

bagage commémoratif de l'écrivain, "la dernière chose à oublier du Lager"¹³ - comme les fanfares, le bruit de fond des marches matinales épuisantes, les concerts quotidiens, les humiliations subies devant les équipes de la mort (comme l'obligation de chanter des chansons antisémites), etc...

La musique devient l'antichambre de la mort, un signe sans équivoque pour le prisonnier qui comprend que quelque chose va bientôt briser sa vie et sa dignité d'homme.

Bruno Giner, dans *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*¹⁴ reconstitue l'histoire de la musique dans les camps, quand les nazis bombardaient l'oreille des détenus avec des hymnes à la gloire du peuple allemand, dans le but principal d'inculquer la terreur, et en même temps, d'endoctriner avec les symboles nationaux-socialistes. L'auteur consacre la dernière partie de son œuvre à l'examen des œuvres musicales composées après la guerre, surtout dans les années 1960, à commencer par l'œuvre de Darius Milhaud *Château de feu*, composée en 1954 en hommage aux victimes du camp du Struthof, suivie de *L'Ode pour les morts des guerres*, créée en 1966. Giner analyse d'autres contributions musicales comme *Babi Yar* de Dimitri Chostachovitch (1962), ou le *Requiem* de Joseph Wilfred (1963), *Rappelle-toi ce qu'ils t'ont fait à Auschwitz* de Luigi Nono (1966), *Dies Irae* de Penderecki (1967), *Je n'ai jamais vu un autre papillon* de Charles Davidson (1968), ou encore *Auschwitz* de Francis Schwarz (1968).

Dans ma thèse de doctorat, les créations du compositeur vénitien Luigi Nono (Venise 1924-1990) apparaissent pour la première fois au centre d'une analyse consacrée à la

¹³ Ce point fondamental sera approfondi dans ma recherche. Je débiterai par une vue d'ensemble de la musique **à l'intérieur des camps**. Je passerai ensuite à l'étude de la musique à **l'extérieur des camps**. Cette double analyse permettra d'établir un trait d'union entre les créations musicales de "l'intérieur" et de "l'extérieur". Ces deux « spatialités » divergentes doivent être appréhendées comme un glissement du réel (victime - référent et sujet de l'expérience concentrationnaire), qui se transforme en quelque chose de détestable, précisément à cause de la charge émotionnelle que cette musique porte pour le récepteur - auditeur post-traumatique ("extérieur"), puisqu'il s'agit d'écouter une œuvre volontairement construite par le compositeur dans un "enfer", d'une musique dénaturée dans le but de créer une perception abominable, assourdissante et déstabilisatrice des événements. Cette réflexion à deux sens n'a pas encore été suffisamment approfondie par les études critiques qui ont proposé jusqu'à présent des analyses monographiques intéressantes, mais partiales et généralement unilatérales d'un de ces deux aspects de la musique concentrationnaire. On a beaucoup travaillé sur la musique des camps (comme Theresienstadt). Soulignons ici que les recherches critiques sur la musique de « l'extérieur » se sont multipliées ces dernières années, signe de l'intérêt actuel pour ce thème auparavant moins étudié.

¹⁴ Bruno Giner, dans *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International éditeur, 2011.

musique liée à la Shoah. Nono y est analysé en tant qu'objet principal d'une monographie critique consacrée à ce thème. Nono avait commencé une œuvre intitulée *Julius Fučík* (pour deux voix récitant et orchestre) en 1951. Dès son arrestation à Prague par la Gestapo en 1942, Fučík avait écrit les pages de son "Reportage écrit sous la potence", publié en italien en 1949, et utilisé par Luigi Nono pour sa composition musicale. Ce projet resté inachevé a été complété en 1960, et inclus dans son œuvre *Intolleranza*, où la voix du jeune partisan tchécoslovaque, torturé dans les camps de la mort et sauvagement assassiné, résonne dans le chœur. Sur le même thème (résistance aux nazis, choix de la mort pour défendre la liberté et un idéal), Nono compose entre 1955 et 1956, le *Canto sospeso*, sur des textes tirés des *Lettres de condamnation à mort de la résistance européenne*, publiées par Einaudi en 1954. Ces premières œuvres ont marqué le début de la descente progressive, personnelle et artistique, du musicien vénitien dans l'enfer d'Auschwitz. Les "chants suspendus" des "martyrs" de la liberté sont brisés, lorsque nous entrons dans la nuit d'Auschwitz. Le sommet du drame musical est atteint par Nono dans sa musique scénique de *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* de Peter Weiss¹⁵, créée le soir du 19 octobre 1965 sous la direction d'Erwin Piscator, au Aldwych Theatre à Londres, et simultanément dans quatorze théâtres des deux Allemagnes. Nono s'est vu confier la tâche difficile de traduire en musique "l'enfer d'Auschwitz", raconté par Peter Weiss à l'aide du récit détaillé des témoignages des tortionnaires et des bourreaux. Pour son œuvre, Weiss a repris des textes du procès qui s'est déroulé du 20 décembre 1963 au 20 août 1965, auquel il avait lui-même été présent en tant qu'envoyé spécial d'un journal suédois.

Dans cet "enfer dantesque", marqué par 11 chansons allant de l'arrivée à la rampe (*Canto della rampa*) jusqu'aux fours crématoires (*Canto dei forni*), le musicien souligne simultanément l'horreur de la *Shoah* et la pérennité de l'expérience d'Auschwitz ainsi que la contemporanéité du génocide dans les pratiques politiques criminelles modernes. Je cite Nono :

¹⁵ Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, 1965.

« Comment et pourquoi composer la musique de *Die Ermittlung* ? Et surtout: pourquoi Auschwitz encore aujourd'hui, en 1965, me suis-je demandé après avoir lu le texte de Peter Weiss ? Mais comment est-il possible de ne pas voir Auschwitz comme le prototype des conséquences de la praxis réactionnaire ? Que se passe-t-il aujourd'hui ? L'extermination au napalm et par tous autres moyens des pays et des hommes qui luttent pour leur liberté. Pourquoi ces crimes ont-ils lieu, vingt ans après la fin de la guerre ? Peter Weiss témoigne sans équivoque dans *Die Ermittlung*, de son choix dans le monde actuel. Erwin Piscator a eu une idée brillante pour ma musique : pas de musique de scène, mais seulement ce que les mots et la scène ne sont pas capables de représenter : les six millions de personnes assassinées dans les camps de la mort, dans une conception musicale autonome ». « Et », continue Nono, « avec les six millions d'hier se trouvent les millions d'opprimés d'aujourd'hui et le rôle du compositeur est d'alimenter un flot continu de conscience musicale et de savoir, d'hier et d'aujourd'hui, pour un demain enfin libre »¹⁶.

Le désir de Luigi Nono d'attribuer son autonomie à la musique consacrée à l'expérience de la Shoah, en revendiquant sa propre dimension individuelle, conduira à la composition en 1966 de *Rappelle-toi ce qu'on t'a fait à Auschwitz*, une ré-élaboration du matériel sonore préparé pour Weiss. L'œuvre, divisée en trois parties (*Canto del lager*, *Canto della fine de Lili Tofler*, *Canto della possibilità di sopravvivere*), est totalement détachée de la dramaturgie de Weiss. Elle attribue au mot *Ricorda* (rappelle-toi) une nouvelle valeur sémiotique qui, par la voix du soprano, entrecoupée des voix blanches des enfants du Chœur de Milan, ramène l'auditeur à un récit musical où le phonomème concentrationnaire est transformé, dans une expression absolument pure, en cri d'horreur et de désespoir.

Outre Nono, ma thèse inclut également l'activité d'autres musiciens qui ont eu des contacts avec le grand musicien vénitien, soit pour des collaborations, soit simplement pour des échanges amicaux, parce que la Shoah et les génocides était également un thème fondamental de leur travail musical et de composition. Par exemple Sergio Liberovici (1930-1991), ami de Luigi Nono, auteur de l'opéra intitulé *Canto dell'ultima ora cantata in memoria dei combattenti del Ghetto di Varsavia* (1955), composé comme cantate

¹⁶ Luigi Nono. *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-LIM («Le Sfere», 35), Milano 2001. P. 70.

pour baryton, voix de récitant, chœur et 2 clarinettes, interprété comme "cantate dramatique pour voix récitant" par un Folk-Band et un Brass Band en 1973.

L'œuvre du compositeur canadien John Weinzweig *Dummiyah: Silence* jouée à Toronto en 1969, est également analysée dans ma thèse d'un point de vue transversal, car comme le dit le compositeur lui-même :

Dummiyah est le mot hébreu pour silence. Le silence est une ombre de quelque chose entendue. Le silence est le son final du génocide nazi. *Dummiyah* est un mouvement lent prolongé pour orchestre symphonique qui explore à fond la forme et la vitalité du silence. La plage dynamique se situe dans la zone la plus douce. Les cordes dominent la masse de l'orchestre comme un volcan silencieux, respirant, se mélangeant, avec des groupes de sons, des micro-tons, et des vagues de *vibrati*. Seuls les quatre brefs épisodes du trio à vent, repris par les sons peu profonds des percussions, atteignent une énergie dramatique élevée" ¹⁷.

Krzysztof Eugeniusz Penderecki a écrit son œuvre *Dies Irae, Oratorio in memoria delle vittime di Auschwitz* en 1967. Le compositeur brésilien Felipe Radicetti a repris son travail en 1997 sur l'*Instruction* de Peter Weiss (*Cantate' O interrogatório'* pour bariton et soprane, chœur féminin et orchestre de chambre).

En conclusion, ma thèse de doctorat, sous la direction du Prof. Maeder de l'Université Catholique de Louvain, mettra en lumière, comme je l'espère, l'apport capital à deux niveaux de la musique contemporaine « interne » et « externe » à la mémoire de la Shoah, et en particulier la contribution capitale du compositeur Luigi Nono à ce thème, sous-estimée voire ignorée par l'historiographie jusqu'à présent.

¹⁷ Cfr. <http://www.johnweinzweig.com/biography/>.