Germanica

36 | 2005

**Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue
allemande : fascination et suspicion**

Mein blauer Gesang ou la voix blessée de l'Allemagne d'après-guerre

*Mein blauer Gesang oder die verwundete Stimme Deutschlands der
Nachkriegszeit*

Joëlle Caullier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1528>

DOI : 10.4000/germanica.1528

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2005

Pagination : 143-161

ISBN : 9782913857155

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Joëlle Caullier, « *Mein blauer Gesang* ou la voix blessée de l'Allemagne d'après-guerre », *Germanica* [En ligne], 36 | 2005, mis en ligne le 13 juillet 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1528> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1528>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Mein blauer Gesang ou la voix blessée de l'Allemagne d'après-guerre

*Mein blauer Gesang oder die verwundete Stimme Deutschlands der
Nachkriegszeit*

Joëlle Caullier

Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
und kenne doch keine Note

Es steht im Dunkel der Kellertür,
seitdem die Welt verrohte.

Es spielen Sternenhände vier
– die Mondfrau sang im Boote –
Nun tanzen die Ratten im Geklirr.

Zerbrochen ist die Klaviatur...
Ich beweine die blaue Tote.

Ach liebe Engel öffnet mir
– ich ass vom bitteren Brote –
mir lebend schon die Himmelstür –
auch wider dem Verbote.
Else Lasker-Schüler, *Mein blaues Klavier*¹

J'ai chez moi un piano bleu
mais ne connais pas les notes

Il est dans l'obscurité de la porte de la cave,
depuis que le monde s'est abruti.

Des mains d'astres y jouent, quatre

– la dame à la lune chantait dans la barque –,
les rats maintenant dansent au chant acide des
cordes.

Le clavier est tout défoncé...
Moi, je pleure la morte bleue.

Ah, chers anges, ouvrez-moi donc
– j'ai mangé le pain amer –,
quand je vis encore, la porte du ciel –
même si c'est interdit.

- 1 Lorsqu'en 1943, Else Lasker-Schüler réfugiée en Palestine, écrit *Mein blaues Klavier*, c'est à une déploration qu'elle s'abandonne là. Elle qui, comme tous les Allemands de son temps, s'était nourrie de musique autant que de poésie, elle qui avait en outre partagé l'existence d'Herwarth Walden, le musicien qui avait tant servi l'art expressionniste, se trouve, au soir de sa vie, orpheline de tout son, endeuillée de tout chant. La tonalité « bleue » de la dépression recouvre irrémédiablement son univers d'une épaisse chape de douleur : le clavier familial qui symbolisait la grande *Kultur* allemande et son art de « vivre ensemble » disparaît dans ses vers aux mains de barbares (*die Ratten*) qui n'en extirpent plus que le cliquetis des chaînes et des mitraillettes, au rythme des bottes claquant sur le pavé. De la chaleur du foyer où, traditionnellement depuis le Romantisme, le piano et le chant rassemblaient familles et amis, la musique se voit désormais reléguée dans l'antre de tous les monstres (*der Keller*) d'où plus aucun chant ne parvient à s'élever, si ce n'est dans le souvenir fantomatique de ceux qui y ont péri. Certes le piano grince au présent, mais le chant, lui, n'est plus, voué à la traînée blafarde du passé (« *die Mondfrau sang im Boote* », « *ich beweine die blaue Tote* »). Si le clavier-monde se tait peu à peu, assourdi par les sonorités acides que les nazis en ont exigé, que dire du chant qui l'accompagnait autrefois, ce chant de solitude par lequel l'homme cherchait sa place, avec ingénuité ou terreur, dans l'immensité de l'univers ? Le chant vulnérable du lied comme la voix exaltée de l'opéra semblent devoir se murer dans le silence, étouffés par les sanglots de l'indicible.
- 2 C'est au cours de cette terrible guerre que s'élève à son tour « Le Chant de douleur du Docteur Faustus », l'œuvre ultime qu'Adrian Leverkühn² lègue avant de sombrer dans la folie et le silence définitif. Comme Else Lasker-Schüler, et au même moment qu'elle, Thomas Mann décrit dans son dernier grand roman la lente dissolution de toute musique exigeante, rongée par le remords et le désespoir de l'artiste. Dans le silence des ruines allemandes, un son sera-t-il désormais encore possible ? C'est ce que semble croire Serenus Zeitblom, l'ami fidèle d'Adrian : « [...] Au fond de la plus profonde perdition, l'espoir peut germer – fût-ce comme une interrogation à peine perceptible ? Un espoir par-delà le désespoir, la transcendance du désespoir, non point un reniement, mais le miracle qui dépasse la foi [...]. Le son qui a cessé d'exister, que l'âme seule perçoit et prolonge encore et qui tout à l'heure exprimait le deuil, n'est plus le même. Il a changé de sens, et à présent il luit comme une clarté dans la nuit »³. Pourtant, si tous les instruments de musique créés par l'homme pour construire son humanité sont brisés, s'il n'en reste plus rien, une voix qui signalerait encore une présence humaine pourra-t-elle se faire entendre et sous quelle forme sera-t-elle capable de se manifester ?

- 3 La musique avait constitué l'un des plus puissants fondements de la culture allemande, mais la voix en avait certainement été le vecteur privilégié. Par le lied, elle avait accompagné la quête d'intériorité des générations romantiques jusque dans ses formes les plus expressionnistes du ^{xx}^e siècle ; par la tradition chorale, elle avait exprimé le besoin de tisser toujours plus serrés les liens d'une communauté spirituelle et affective ; par l'opéra, elle avait contribué à l'édification d'une sensibilité nationale, certes éprise de puissance et d'exaltation du sentiment, mais rayonnante et vénérée par le monde occidental.
- 4 Hélas, le régime nazi s'était emparé de ces bijoux admirés de toute l'Europe et en avait perverti le sens tout autant que l'essence : la voix humaine s'était trouvée cruellement instrumentalisée, contrainte de ne servir plus qu'un passé national mythifié mais vidé de sa substance ainsi qu'un présent défiguré par une profération barbare de la langue et des chants de foule au service de la violence et de la mort. L'opéra était devenu une redoutable arme politique, les chœurs, une drogue galvanisatrice des masses. Comment oser chanter encore après ce travestissement diabolique de l'empreinte sonore de l'humain ? Dans le contexte désespéré de l'après-guerre, le modèle de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven se retournait lui même en un ballet macabre aux figures grimaçantes. Le réquisitoire lancé contre ce symbole devenu européen de l'humanisme ne serait d'ailleurs pas le seul fait d'intellectuels allemands qui – parfois comme à regret tels que Thomas Mann – estimaient qu'un art nouveau et « lucide » était devenu indispensable ; le symbole beethovénien de la fraternité allait, pour un temps, devenir celui du mensonge moderne et la cible de dénonciations. C'est ce qui constitue notamment l'objet du roman d'Alejo Carpentier, *Le Partage des eaux*, miroir latin du *Docteur Faustus*, où se pose la même lancinante question qui hante Adorno, le mentor musical de Thomas Mann : quelle musique est-il encore possible de composer après Auschwitz, là où la *Neuvième Symphonie* a accompagné les défilés lugubres ?

Cette sorte de symphonie en ruine qui se met en travers de la symphonie totale pourrait être l'accompagnement dramatique d'un documentaire élaboré sur les routes que j'avais dû parcourir comme interprète militaire à la fin de la guerre. C'étaient les routes de l'Apocalypse, tracées entre des murs troués de telle sorte qu'ils semblaient les caractères d'un alphabet inconnu ; [...] À deux pas d'ici, une humanité sensible et cultivée, sans faire cas de la fumée abjecte de certaines cheminées par lesquelles venaient de jaillir des prières hurlées en yiddish, continuait à collectionner des timbres, à étudier les gloires de la race, à jouer les petites musiques nocturnes de Mozart, à lire aux enfants *La Petite Sirène* d'Andersen [...] Je n'aurais jamais imaginé une faillite de l'homme occidental aussi absolue que celle qui s'étalait là en résidus d'épouvante [...] J'avais enfin atteint la *Neuvième Symphonie*, cause de mon voyage, mais non certes là où mon père l'avait prévue. « Joie ! La plus belle splendeur divine, fille de l'Elysée ! Ivres de ta flamme nous pénétrons, ô Déesse, dans ton sanctuaire... Tous les hommes seront frères là où plane ton doux vol. » Les strophes de Schiller me déchiraient, me semblaient des sarcasmes [...] Maintenant montait, gonflé de joie, le « *Alle Menschen werden Brüder, Wo dein sanfter Flügel weilt* », comme le soir où j'avais perdu foi en ceux qui mentaient quand ils parlaient de leurs principes, invoquant des textes dont le sens profond était oublié. Pour moins penser à la danse macabre qui m'entourait, je pris une mentalité de soudard [...]»⁴.

- 5 Comment un son allait-il pouvoir encore sortir de ces gorges nouées par tant d'horreurs, tant de souffrances, tant de honte et tant de remords ? Comment une voix pourrait-elle sourdre encore de ces innombrables corps meurtris, brisés, disparus ? Elle qui avait été « au commencement de tout », comme le rapportaient les grands mythes

de création⁵, elle qui témoignait du souffle primordial, dévoilait l'affectivité originelle, exprimait le Verbe tout-puissant, elle qui constituait la signature de l'être, comment pourrait-elle se faire encore entendre alors qu'elle s'était révélée meurtrière, complice de l'abjection, et qu'elle semblait n'avoir plus d'autre alternative que le plus terrifiant vacarme ou le silence absolu ? Parviendrait-elle à resurgir dans sa complexité et son mystère et à retrouver sa faculté créatrice des temps immémoriaux ? C'est ce qu'en scrutant l'immédiat après-guerre allemand jusqu'à l'aube des années soixante, on voudrait ici découvrir.

Une musique pour l'après-guerre ?

- 6 Comprendre la fonction de la voix dans la musique d'après-guerre exige d'avoir perçu le contexte dans lequel elle s'insère. Dans la décennie qui suit le retour de la paix, la musique allemande va accomplir un bond vertigineux, des archaïsmes revendiqués (que l'on songe aux *Carmina Burana* de Orff) et valorisés par l'idéologie nazie à la modernité la plus radicale. Des siècles semblent en effet séparer les grandes fresques vocales hitlériennes des premières œuvres sérielles conçues dans le laboratoire que sont les *Ferienkurse* de Darmstadt. Comment une transformation aussi étonnante a-t-elle pu s'opérer en moins de dix ans ?
- 7 En aucune façon, on ne peut réduire cette évolution spectaculaire à une métamorphose située sur une ligne droite qui mènerait du passéisme à l'avant-gardisme, même si c'est la vision que bien des Histoires de la musique ont contribué à transmettre depuis près d'un demi-siècle. S'il est vrai que le régime hitlérien n'avait autorisé que les œuvres musicales inspirées d'un passé allemand identifié comme tel, bannissant comme « art dégénéré » (*Entartete Kunst*) les expressions nouvelles, allemandes autant qu'étrangères, la modernité européenne avait été, entre les deux guerres, davantage représentée par l'esthétique néo-classique que par le langage atonal demeuré assez confidentiel. Lorsque le régime nazi fut destitué, c'est donc vers le néo-classicisme, naguère valorisé par la République de Weimar et honni de ce fait par l'hitlérisme, que la plupart des musiciens allemands revinrent d'abord tout naturellement : c'est à ce langage qu'ils avaient été formés et les tendances modernes européennes leur étaient encore peu ou mal connues. Néanmoins, parallèlement à cette reprise du néo-classicisme, l'après-guerre allemand donna lieu à un foisonnement de tendances, débats, questionnements esthétiques, à la mesure de la diversité des projets de reconstruction et de la soif de renouveau qui s'étaient emparés du pays ; Darmstadt n'en incarna que le visage le plus radical.
- 8 De toutes parts, on s'accordait sur la nécessité de régler définitivement son compte au passé. Mais comment devait-on procéder ? Fallait-il tout bonnement le renier et se jeter à corps perdu dans la refondation d'un monde sur des bases totalement renouvelées ? Fallait-il se relier à un passé musical soigneusement analysé et sélectionné ? Si oui, sur quels présupposés idéologiques et avec quelles précautions dont l'histoire récente venait de prouver l'absolue nécessité ? Cela devait-il être accompli, ainsi qu'au lendemain de la précédente guerre mondiale, en puisant, comme l'avaient fait les fondateurs du néo-classicisme, aux sources du patrimoine universel – pour l'imiter en l'adaptant – ou fallait-il prolonger le débat amorcé par Bloch, Eisler et Lukacs à la fin des années 30, sur l'usage de la « tradition », un concept-phare de l'entre-deux guerres ? En d'autres termes, fallait-il préserver la conception *organique*, unitaire, des

grandes formes artistiques du passé dans le but de montrer au peuple, pour son édification morale, l'exemple métaphorique du déploiement de la vie sous sa forme esthétique (Lukacs) ou valait-il mieux faire référence à la tradition par une esthétique du montage, du collage et de la citation, qui laisserait béante la déchirure stylistique et morale entre les temps révolus et les temps modernes, tout en pointant la perspective téléologique désignée par l'utopie (Bloch et Eisler)⁶ ? En un mot, l'artiste devait-il affronter pleinement la modernité et si oui, comment y réussir sans renoncer pour autant à sa responsabilité d'éducateur, civique ou spirituel ? Toutes ces questions animeront les débats esthétiques des années d'après-guerre, avec des réponses aussi contrastées que celles du dernier Schoenberg (1874-1951), de Paul Hindemith (1895-1963), de Karl Orff (1895-1982), de Hanns Eisler (1898-1962) et Paul Dessau (1894-1979) ou encore de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), de Hans-Werner Henze (1926), de Karlheinz Stockhausen (1928), de Gottfried Michael Koenig (1926) et des nouveaux arrivés en Allemagne, György Ligeti (1923) et Mauricio Kagel (1931), sans parler du philosophe Adorno (1903-1969) qui prit une part active à la discussion...

- 9 Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'en 1945, les forces d'occupation comme les forces démocratiques allemandes ont un souci urgent en commun : sauver une jeunesse à la dérive, complètement désorientée, errant parmi les ruines, dans une hébétude dangereuse pour le présent comme pour l'avenir. Si les acteurs de la reconstruction se tournent tout d'abord vers ce qu'ils connaissent des méthodes qui ont fait leurs preuves au cours des dernières décennies dans les domaines de l'éducation et de la culture – le recours au passé et au patrimoine universel n'avait-il pas été le remède appliqué à l'Europe après la Première Guerre mondiale pour retisser les liens sociaux et le fil brisé de l'Histoire ? – très vite, la plupart d'entre eux optent pour le soutien aux initiatives multiples visant au renouveau spirituel et intellectuel de l'Allemagne. Même si les options des Alliés ne sont pas uniformes et que le principe coercitif de la dénazification a ses adeptes, la préparation d'un avenir démocratique et pacifique semble tout de même privilégié. C'est dans ce contexte de préoccupation intense pour la jeunesse, de liquidation du passé et de construction d'une paix durable en Europe, que vont se multiplier les initiatives d'échanges européens de jeunes, de cours d'été, d'associations pour l'éducation, d'activités culturelles, ainsi que la création d'universités et de nouvelles écoles⁷...
- 10 Un jeune musicologue, Wolfgang Steinecke, propose alors au maire de Darmstadt, une ville complètement rasée, l'organisation de cours d'été de composition musicale. La première session a lieu en 1946 avec l'aide de fonds américains et de la radio de Francfort. Si le projet initial en est de rattraper les douze années de retard infligées aux compositeurs allemands par le régime hitlérien et de les initier aux questions amenées par les évolutions du langage musical occidental, les *Ferienkurse* se transforment bientôt, grâce à une politique d'invitations prestigieuses (Messiaen, Leibowitz, Adorno...) et à l'arrivée de pensionnaires hors du commun (Stockhausen, Boulez, Nono...) en laboratoire d'expériences de l'avant-garde européenne⁸. La modernité est devenue une valeur politique, totalement soutenue par le camp occidental, tout d'abord parce qu'elle prouve la volonté de la jeune génération de rompre avec un passé contaminé par le nazisme ; ensuite parce que la radicalité de l'innovation tranche avec une autre idéologie diabolisée depuis 1949, celle du bloc communiste, plutôt conservateur dans ses choix esthétiques ; et enfin parce que l'avant-garde est une construction supranationale qui manifeste la cohésion nouvelle de l'Europe occidentale, une Europe qui, dans le contexte de la guerre froide, fera de l'innovation le

fer de lance de la lutte idéologique (on le verra bientôt sur le plan scientifique dans la course vers l'espace). Dans le domaine esthétique, Darmstadt va donc incarner les valeurs les plus chères de l'Occident recomposé : la nécessité de la table rase afin de se libérer définitivement du passé, l'autonomie de l'œuvre d'art par contraste avec l'inféodation idéologique des œuvres, la suprématie de l'abstraction comme preuve de la supériorité et de la liberté de l'esprit...

- 11 Car c'est bien en effet d'idées et de théories qu'il s'agit avant tout ! La jeune génération privilégie l'activité conceptuelle et se lance avec une énergie et une exigence impressionnantes dans la formulation écrite de ses spéculations musicales dont les plus remarquables sont celles de Stockhausen, de Zimmermann, de Henze, comme en France, ce seront celles de Boulez et en Italie, de Nono. Bien qu'il s'agisse là d'un cénacle extrêmement réservé à l'audience restreinte, l'après-guerre lui prêterait une attention qui reste à souligner⁹. C'est sans doute aux procédures intellectuelles elles-mêmes, autant ou peut-être plus encore qu'aux œuvres, que la société occidentale accordera de la valeur, précisément parce que, dans un monde traumatisé par la bouffée irrationnelle nazie, l'hyper rationalité apparaît comme le meilleur garde-fou et le plus puissant garant du contrôle de l'esprit.
- 12 On n'a pas l'intention d'entrer ici dans le détail de la vie artistique de Darmstadt ni des œuvres qui en sont issues, mais plutôt de comprendre l'état d'esprit de la génération qui va s'y former et plus particulièrement de la jeune génération allemande. Il s'agit bien en effet de « jeunes », tous âgés d'environ 20 ou 25 ans, avides de construire un monde nouveau foncièrement cosmopolite qui n'aura plus rien à voir avec le monde déchu de leurs pères. La qualité primordiale des cours d'été est sans doute l'ouverture des frontières. Toutes les nationalités s'y rencontrent et si, dans cet article, il n'est question que de l'Allemagne, il est essentiel de considérer que Darmstadt n'aurait pu être le creuset qu'elle a été dès les années 50 sans l'intense dialogue entre les Italiens (Nono et Maderna), les Français (Boulez, Michel Philippot et Michel Fano...), le belge Henri Pousseur, l'argentin Mauricio Kagel, le hongrois György Ligeti... et bien sûr tous les musiciens allemands. Les thèmes esthétiques qui les occupent sont symptomatiques de leurs expériences spirituelles ou existentielles. Ou plus exactement, *le sens* de leur travail d'artiste se sédimente, en partie à leur insu, dans le matériau qu'ils inventent et le traitement qu'ils en font, alors même qu'ils se montrent hostiles à la notion d'expression. Paradoxalement, ils répondent sans le savoir au vœu de Jean-Paul Sartre qui, en réponse au *Manifeste de Prague*¹⁰, invitait en 1950 les artistes à préférer *le sens* à la *signification* prônée par l'esthétique communiste¹¹.
- 13 Parmi les questions traitées au cours des quinze années d'après-guerre par les compositeurs dans les innombrables écrits qu'ils publient alors¹², on retiendra le problème de la *tabula rasa* ardemment défendue par Stockhausen, la création d'une musique ponctuelle et son organisation dans un système totalisant contrôlant tous les paramètres du son, l'indispensable évolution de ce langage hermétique, la critique de la dualité son / bruit, l'intervention du hasard dans le processus créateur comme dans l'exécution, la question du temps musical et, pour ce qui est des compositeurs « engagés », la destination sociale de la musique.
- 14 La radicalité se manifeste, en Allemagne, et tout particulièrement chez Stockhausen, par un rejet sans appel de l'héritage. On veut oublier ; on veut tout oublier ; tout ce qui, métaphoriquement, rappelle la mémoire est proscrit : la mélodie, la métrique, les repères harmoniques, les formes traditionnelles, mais aussi la « signification » de la

musique, les intentions communicatives... Puisque tout est détruit, il faut, sans legs ni filiation, réinventer le monde à partir de l'abstraction pure, repenser le temps qui s'est brisé en même temps que toutes ces vies humaines, inventer de nouveaux matériaux qui intégreront le bruit même dont le monde a été assourdi, loin de toute idéalisation mensongère du beau son, concevoir un système d'organisation infailible qui garantisse à l'univers unité et cohérence, sans recourir à l'intuition, au sentiment et encore moins à l'expression... À l'aube des années 50 et sur ces préalables se constituera donc *le sérialisme intégral*, un système compositionnel issu du modèle webernien¹³, enserrant tous les paramètres du son dans une combinatoire complexe qui s'exercera tant avec l'instrumentarium traditionnel qu'avec les moyens électroacoustiques et électroniques dont le studio de Cologne sera le laboratoire de prédilection ; une musique statique et pointilliste dans laquelle, à part la loi imprescriptible d'un système rigoureux, garant de l'ordre, aucun lien de tension ou de résolution n'unira plus les sons isolés. *Kreuzspiel* (1952), *Kontra-Punkte* (1953) et les *Klavierstücke I-IV* (1954) de Stockhausen ainsi que *Polyphonie X* (1951) et *Structures I* (1952) de Boulez, pour deux pianos, seront les grandes œuvres de musiques ponctuelles de cette aube des années 50, dans un langage ascétique qui sera pourtant critiqué par ses propres créateurs et assoupli dès les années 55-56 avec *Gesang der Jünglinge* (1955-56) de Stockhausen et *Le Marteau sans maître* de Boulez (1955).

- 15 Un autre thème occupera les esprits inquiets des jeunes exploreurs du monde sonore : la question de la *temporalité*. Deux compositeurs notamment seront hantés par la question : Stockhausen encore, dont l'article « *Wie die Zeit vergeht* » marquera la décennie 50 et Zimmermann dont la conception d'une sphéricité du temps nourrira l'œuvre-clé, *Die Soldaten*. Il suffira de dire ici que Stockhausen élabore une théorie complexe¹⁴ visant à démontrer, à partir des propriétés purement acoustiques du son, le continuum temporel entre les hauteurs et les durées, pour comprendre que, là encore, c'est un problème existentiel qui s'exprime métaphoriquement : un désir forcené de résister, par l'introduction de l'espace dans la perception temporelle, à la poussée irréversible du temps des horloges et de reconstruire l'unité du monde au sein d'une temporalité qui enfin ne fuie plus ni ne se brise, comme elle l'avait trop fait, dramatiquement, pendant les années terribles de la guerre. Quant à Zimmermann, « il s'agit pour lui non seulement de briser le sentiment du temps de la musique sérielle, ressenti comme rétréci [...], mais [...] de dépasser l'expérience quotidienne oppressante, dans laquelle le passé apparaît comme mort et mis au rebut, l'avenir comme incertain et le présent comme une étroite crête de réalité qui sépare deux non-réalités. [...] Pour être exact, il faut peut-être dire : il existe trois temps, le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir. Car ces trois temps existent dans l'Âme et je ne les vois nulle part ailleurs. Le présent du passé est le souvenir, le présent du présent est la contemplation et le présent de l'avenir est l'attente »¹⁵. Zimmermann s'emploie donc à superposer différentes strates de temps dans une simultanité perceptive. Par le continuum de la « présence », la sphéricité du temps combat chez lui le sentiment de finitude et l'angoisse de mort. Cette méditation spirituelle le conduit à élaborer, comme prolongement au sérialisme, une technique de composition « plurielle » revendiquant la simultanité de l'histoire et du présent, soit, musicalement, l'insertion de citations et de collages d'œuvres aux styles hétérogènes ainsi que la superposition de scènes musicales a priori étrangères les unes aux autres. Nous en reparlerons plus loin.
- 16 Enfin, l'un des grands débats qui divise les musiciens allemands porte sur l'engagement de l'art. Si la plupart des partisans de la musique ponctuelle préservent jalousement

l'autonomie de l'œuvre d'art et la tiennent soigneusement à l'écart du message politique explicite, un certain nombre d'autres compositeurs tiennent à assumer leur responsabilité collective : Henze se consacrera pour cette raison à l'opéra comme à un théâtre de participation dans la lignée brechtienne ; Eisler et Dessau opteront pour l'esthétique « éducative » réclamée en Allemagne de l'est, même si pour eux, sur les questions artistiques, tout ne va pas de soi...

La voix, « centre et absence »

17 « Centre et absence »¹⁶. Dans un célèbre article de 1963, c'est ainsi que Boulez décrit la nouvelle place de la voix poétique dans ses œuvres récentes. Mais cette expression conviendrait particulièrement pour rendre compte de la place de la voix dans l'Allemagne d'après-guerre. La poésie de Paul Celan, les questionnements douloureux d'Ingeborg Bachmann et du Groupe 47 sur la langue allemande¹⁷ ne sont-ils pas là pour le prouver ?

18 En musique, l'activité compositionnelle pour la voix a certes repris malgré la destruction de maints théâtres d'opéra, mais essentiellement dans un cadre néo-classique ou expressionniste qui peine à laisser croire que tout peut recommencer « comme avant ». C'est du moins ce qu'en pense Adorno :

À tout propos, et hors de propos, on parle de crise. Si l'on veut parler de celle de l'opéra, il ne faut pas penser à une crise du public. Après 1945, comme après la Grande Guerre, la demande est restée étonnamment stable. Pour beaucoup l'opéra représente un passé plus heureux [...]. La crise de l'opéra est en lui-même, particulièrement dans son contenu, son actualité. Mais comme l'opéra a, bien plus que bien d'autres genres, besoin d'un public du fait de ses propres conditions matérielles et esthétiques, cette crise est étroitement liée à la question de son succès, donc à la société. Il reste à savoir si la société actuelle est capable de se mettre en scène comme l'entendait la société libérale qui se célébrait elle-même dans les *Maîtres-Chanteurs* – lequel d'ailleurs garde une place privilégiée dans le répertoire lyrique et constitue un exemple frappant.

[...] La soirée à l'opéra est devenue un rituel abstrait de l'auto-affirmation. On célèbre le déjà-connu. L'anticonventionnalisme de l'opéra s'est dégradé en une autre convention qui n'engage plus personne. C'est pourquoi l'idée d'une stabilité inébranlable de l'opéra est trompeuse malgré le nombre constant sinon croissant du public ; les conditions esthétiques et sociales en sont minées, au point que tout l'édifice doit un jour s'effondrer s'il n'est pas transformé de fond en comble. Ce n'est pas la seule avant-garde musicale ni les seuls intellectuels qui se sont éloignés dans un esprit critique de l'opéra. Symptomatique est également par exemple la distance qu'ont prise les Jeunesses musicales (au moins dans sa forme allemande) vis-à-vis de l'opéra traditionnel [...]¹⁸.

19 Ailleurs qu'à l'opéra, parmi les derniers feux du post-romantisme, apparaissent les quatre derniers lieder de Strauss, une exacerbation musicale de la nostalgie du passé. De la même génération relèvent, mais ô combien plus engagées dans l'histoire, les sublimes dernières œuvres vocales de Schoenberg, *Un Survivant de Varsovie* et les *Psaumes op. 50*. Sous le coup de l'angoisse, Schoenberg y effectue enfin la synthèse qui lui avait jusque là manqué : l'expressivité intense de l'atonalité libre et la construction sérielle la plus rigoureuse. La voix individuelle ne parvient plus à s'exprimer autrement que par le récitatif le plus terrifiant et le plus brutal dans son réalisme et si la voix chante encore, ce n'est plus que collectivement, le *Shema Ysroel*, « la vieille prière qu'ils avaient négligée depuis tant d'années – la foi oubliée »¹⁹. Lorsque les corps ont été

détruits, la voix de l'individu ne peut plus que se taire et trouve tout au plus son refuge dans l'idée pure, au service de l'universel.

- 20 Dans l'orbite communiste en revanche, la voix est centrale, car par son engagement proclamé, la musique a besoin de la parole pour signifier. Mais le traitement musical du chant demeure traditionnel, tel qu'il était dans l'entre-deux guerres autour de Brecht et de Kurt Weill²⁰, afin de toucher un public nombreux et populaire. Paul Dessau et Hanns Eisler seront les grands collaborateurs de Bertolt Brecht, avant comme après la Seconde Guerre mondiale, mais en ces années 50 où règne, en Allemagne de l'est, la régressive politique artistique jdanovienne, les uns et les autres innoveront beaucoup moins que dans leur période d'exil. Sur le plan du langage, ils sont partisans du sérialisme, convaincus que le langage de l'art ne peut être que « contemporain » ; toutefois ils limiteront leurs innovations, par fidélité à une utopie qu'ils espèrent encore « possibilité du possible » (Bloch) et qui leur permet de supporter les frustrations esthétiques imposées par le régime soviétique. Avec Brecht, ils souhaitent préserver les « grands sujets », non pas pour le petit nombre, mais pour les masses et refusent le style tapageur de l'art « engagé ». Eisler projette bien un opéra sur le thème de Faust, mais le livret, à la haute teneur littéraire et philosophique, qu'il rédige lui-même en l'adaptant à la révolte paysanne en Allemagne au XVI^e siècle, donne lieu à un tel conflit politico-esthétique avec les autorités, qu'il abandonne la composition de la partition et se retire à Vienne pour un temps²¹. Contrairement à bien des compositeurs du XX^e siècle, Eisler et Dessau continuent de croire l'un et l'autre à l'alliance de la musique et du théâtre dans le cadre de l'opéra au service de la société nouvelle et de la lutte des classes. Ils partagent les vues de Brecht sur la fonction didactique de la distanciation. Paul Dessau s'exprimera fréquemment sur ce sujet :

Lucullus ne pouvait devenir un opéra ordinaire. On ne pouvait pas utiliser l'ivresse fallacieuse du son pour embrumer et étourdir le spectateur. La clarté et la compréhension du texte représentaient pour moi la loi suprême.

[...] Le processus de création musicale doit toujours être universel. Cela signifie qu'il inclut la mélodie, le rythme, l'agogique et l'instrumentation. [...] Le gestus de ma musique est politique. Si mon opéra est ainsi compris, je crois qu'il aura été utile à beaucoup²².

Je voudrais encore dire ici que je considère *La Condamnation de Lucullus* comme un véritable opéra, avec des airs, des duos, des ensembles, des chœurs et des musiques de transition, mais aussi avec une véritable action dramatique. En outre, il est contemporain. C'est un opéra sur la paix. Ses mélodies sont « naïves », cela ne veut pas dire forcément qu'aujourd'hui, dès qu'on quitte la salle de théâtre, on se mette à fredonner tel ou tel air. La forme de l'opéra se distingue de celle de la rengaine²³.

- 21 Et à propos de *Puntilla* (1956-1959) on verra le grand artiste qu'est Dessau, trop méconnu en Occident à l'heure actuelle, justifier pas à pas ses choix esthétiques, affirmant certes sa descendance mozartienne, mais sans pour autant renier sa filiation avec Schoenberg, le *diabolus in musica* de l'esthétique socialiste :

Mon principe de composition – on appelle cela aujourd'hui la série, j'évite pour ma part ce terme qui ne dit pas grand chose aux gens – a été conçu pour impliquer une attitude mineur-majeur qui s'intégrerait sans peine aux parties de mélodies figurant déjà dans la pièce et incluses dans mon opéra. Ce principe fondamental admet des éléments complexes, mais aussi facilement acceptables. Il était pour moi absolument impératif d'atteindre une homogénéité dans la diversité, sans craindre d'accepter la dimension mélodique de la musique de la pièce afin de pouvoir approcher une allusion à la pluralité des styles dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

[...] Mon intention principale dans cet opéra est de caractériser les personnages de

manière aussi claire et distincte que possible, et de rendre chaque mot compréhensible. Pour cela aucun sacrifice ne me semblait excessif²⁴.

- 22 Néanmoins, si dans l'univers socialiste, la voix est préservée dans son intégrité afin de renforcer la confiance du peuple dans un avenir collectif meilleur, du côté occidental quelque chose est brisé au cœur même de l'humain que la création artistique ne peut faire mine d'ignorer ; mieux, elle se doit d'en rendre compte.
- 23 Il n'est jamais innocent de consacrer une composition musicale à la voix ; il faut croire en l'humanité, car tout, dans l'être, se sédimente dans la voix – et notamment dans la voix chantée. C'est par elle que mystérieusement, celui-ci accède à la perception de sa propre unité, en en construisant une image sonore ; en tout cas c'est probablement ce qui explique le sentiment de sublime attaché à la voix dans la musique du passé. Car la voix manifeste l'affectivité qui anime un corps incarné ; elle transmet le fruit d'un intellect tout autant que celui d'un inconscient ; elle est construction rationnelle et traversée de l'irrationnel ; elle unit dans une dialectique mystérieuse les sons et les silences de l'être ; elle exprime l'unicité de l'homme, mais aussi sa diversité ; elle est à la fois intime et extravertie ; elle dit à la fois la vérité et le mensonge, le silence et le bruit, la parole et le cri, l'individu et le cours du monde ; elle est quête spirituelle mais aussi fruit de l'expérience totale. Toujours, elle signale l'être, le vivant, ou tout au moins l'être-encore-vivant.
- 24 C'est cette complexité de l'humain qu'avaient atteinte les formes vocales des deux derniers siècles, réussissant le tour de force de rassembler le foisonnement de l'être dans une sensation d'unité. Mais voilà que l'unité s'était brisée et que « la mort du sujet »²⁵ allait bientôt être prononcée. L'après-guerre allait avoir bien du mal à restaurer l'humanisme qui entrerait lui aussi en crise, tout comme la raison²⁶.
- 25 Or, dans le petit monde de Darmstadt, où la question de la création après le cataclysme se pose avec une telle acuité, on est sensible à ce climat spirituel. Stockhausen s'insurge devant la précipitation des architectes à reconstruire sur les ruines, sans esprit critique. Une période d'ascèse est selon lui indispensable pour reconstruire un monde sur des bases totalement neuves et c'est du ressort de l'esprit que de concevoir un ordre nouveau des plus rigoureux pour endiguer le chaos. L'humain a démontré sa faillite absolue et il est nécessaire de lui réinventer un cadre, une image d'unité capable de transcender, sans pour autant l'ignorer, l'atomisation du réel, une structure où il puisse éventuellement retrouver une place. Mais pour l'heure, il est le grand absent ! Il ne sera donc jamais question de voix incarnée dans la musique élaborée à Darmstadt dans les années d'après-guerre, car le monde est encore désert ; seules seront privilégiées des configurations sonores instrumentales complètement abstraites ainsi que de nouveaux matériaux inspirés par la machine dans les studios de musique électronique. Un « artisanat furieux »²⁷ qui masque un immense vide humain.
- 26 Jusqu'à ce que quelque chose commence à s'apaiser vers 1955 et qu'une voix d'enfant luisse « comme une clarté dans la nuit »²⁸... C'est en effet en ces années que Stockhausen réalise au studio de Cologne l'œuvre électroacoustique qui devait être une Messe pour la cathédrale de la ville, restée debout, et qui deviendra l'un des emblèmes de l'avant-garde musicale allemande, *Der Gesang der Jünglinge*.
- 27 L'œuvre mêle des sons électroniques (hauteurs déterminées, bruits blancs et impulsions) et une voix d'enfant transformée par la machine ; le tout est agencé à la fois selon les stricts principes sériels contrôlant tous les paramètres de la composition (fréquences, durées, timbres, attaques, intensités, sons vocaliques, bruits...) et selon la

théorie du continuum temporel entre hauteurs et rythmes évoquée plus haut. La voix d'enfant, superposée à elle-même dans une polyphonie complexe et variable, forme à elle seule une masse chorale chantant un extrait du *Livre de Daniel* : le cantique des enfants louant Dieu au cœur de la fournaise où ils viennent d'être jetés. Le texte est incompréhensible dans son ensemble, excepté certains mots qui jaillissent par fulgurance, dans des trouées du matériau électronique : *Strahlen, jubelt, preiset...* Le texte est essentiellement utilisé comme matériau phonétique dans lequel voyelles et consonnes sont considérées comme une gradation acoustique sur une ligne menant des hauteurs au bruit. L'ensemble obéit à une stricte organisation sérielle, fondée sur le principe de carrés magiques numériques²⁹, qui une fois de plus nous renvoient à l'aventure hautement cérébrale d'Adrian Leverkühn. On ne s'étendra pas davantage ici sur la facture de l'œuvre qui nécessiterait un long développement technique et austère, mais on soulignera en revanche le caractère tragique de cette œuvre où, pour sa première apparition depuis bien longtemps, la voix convoquée est un pur timbre d'enfant, englouti dans une grisaille de sons électroniques dont Adorno aurait pu dire ce qu'il disait de Mahler, qu'elle incarne le « cours du monde » ; ou tout au moins ce qu'il en reste ! Mais cette voix brisée, désarticulée, écrasée, à la corporéité niée, parvient malgré sa fragilité à sauver la parole mystique, à se multiplier et à se prolonger dans l'espace pour se survivre à elle-même, dans une expressivité totalement renouvelée. Dès lors, la voix commencera d'apparaître dans la musique de Stockhausen et accompagnera l'évolution esthétique de l'avant-garde³⁰, devenue consciente qu'elle doit concevoir une poétique pour ne pas se laisser pétrifier par l'obsession théorique.

- 28 Au même moment, et issu aussi de Darmstadt, mais en opposition avec les options de Stockhausen, naît chez Zimmermann, « le plus vieux des jeunes compositeurs », le projet d'ériger un monument dramatique dans lequel l'humain aurait toute sa place et qui saurait reconstituer lui aussi la totalité du monde. Ce sera *Die Soldaten*, commencé en 1957 sur une commande de l'Opéra de Cologne pour la Semaine de l'opéra moderne en 1960. Alors que le sérialisme intégral et l'esthétique de Stockhausen recueillent la palme de l'avant-garde allemande, Zimmermann est en ce temps-là le mal-aimé. Bien qu'adepte du dodécaphonisme qu'il a étudié dès les premières sessions de Darmstadt, il refuse le dogme du sérialisme intégral et affirme son expressionnisme qui, au contraire de l'ascétisme cosmopolite de la modernité officielle, l'enracine dans une sensibilité allemande exacerbée ; ce qui lui vaudra longtemps la méfiance de ses contemporains ! Non seulement Zimmermann fait montre d'une expressivité démesurée, mais il se réfère explicitement à ses modèles vénérés, Wagner et surtout Alban Berg. C'en est assez pour détourner de lui le monde musical avant-gardiste, extrêmement pointilleux devant toute manifestation d'un irrationalisme et d'une émotivité menaçant toujours de réveiller les vieux démons. Il faudra attendre 1965 pour que l'œuvre soit enfin créée et reconnue.

- 29 On laissera résonner ici, dans la perspective de l'après-guerre, les propres paroles du compositeur :

Ce qui me passionnait, c'était la manière dont ces personnages de 1774-1775 des *Soldats* de Lenz se trouvaient pris dans un réseau de contraintes qui les menaient inéluctablement, plus innocents pourtant que coupables, à la violence, au meurtre, au suicide, et finalement, à l'anéantissement total. Ce n'est pas tellement le Destin, la « Moira aveugle » telle que l'entendaient les anciens grecs, qui conditionne la vie des hommes de tous les temps ; c'est le jeu combiné de l'appartenance à une classe sociale, de la situation et du caractère qui décide de l'existence humaine, un jeu où l'homme est toujours perdant³¹.

- 30 L'œuvre offre l'exemple de l'*opéra pluraliste* qui fut l'obsession de Zimmermann³². Après le traumatisme de la Première Guerre mondiale déjà, la synthèse des arts avait été un moyen de reconstruire métaphoriquement le monde. Zimmermann donne donc lui aussi sa réponse à l'angoisse de l'après-guerre. Mais laissons-le parler :

Les actes et les scènes se répartissent exactement selon les principes musico-dramatiques énoncés par les « Pluralistes » à l'intérieur de la sphère du temps : un événement à venir précédant un événement passé : les chorals de Bach, le jazz voisinent avec des rudiments de l'opéra à « numéros » ainsi que du « théâtre musical » – le tout contenu en quelque sorte dans une structure pan-acoustique de la scène musicale qui amalgame tous les éléments du théâtre parlé, chanté, de la musique des images, du cinéma, du ballet, de la pantomime, du montage sur bande magnétique (bruits, paroles, musique concrète) dans une conception pluraliste du temps et des événements débouchant toujours sur ce vers quoi nous tendons tous perpétuellement, irrévocablement – et l'opéra se termine sur la dernière invocation du « Notre Père »... « sed libera nos a malo ».

Mon opéra ne raconte pas une histoire, il expose une situation, mieux encore, il rend compte d'une situation dont l'origine se trouve dans le futur et qui menace le passé. C'est cette approche particulière qui donne sa signification intemporelle à ce sujet du XVIII^e siècle [...] La pièce oscille sans cesse entre demain, hier et aujourd'hui. Tandis que le spectateur se délecte d'un trio, tout à coup surgit un tourbillon d'événements qui s'entrechoquent, un tourbillon dont la violence emporte tout en une seconde [...]»³³.

Le point de vue du mouvement pendulaire dramaturgique entre succession et simultanéité joue un rôle déterminant [...] Tout se passe selon le rythme des couches de temps et du vécu se superposant et concourt à produire en quelque sorte cette rotation spatio-temporelle et scénique d'où sont propulsés, somme surgissant d'un tourbillon, des bouts de paroles, des débris de l'intrigue, des actions isolées ou des fragments de l'action globale. Depuis le mot chuchoté jusqu'au cri strident, on est confronté à tous les stades de l'expression vocale humaine ; les mots parlés et les mots chantés se confondent, sont intervertis et transportés dans des actions de bruitage où ils sont transformés en un rythme de battements, frappements et trépidations, voire même en mouvement dansant. En même temps, les superpositions de passages simultanément parlés, déclamés, criés, chantés, avec des actions rythmiques de bruitage, alternent avec des phases d'actions musicales et scéniques isolées : une fluctuation permanente entre chaos volcanique apparent et structure moléculaire³⁴.

- 31 On a peine à imaginer le déluge de sonorités, la complexité de langage et la profusion d'émotions que donne à voir et à entendre cette œuvre gigantesque qui deviendra elle aussi bientôt l'emblème d'une réponse autre à la crise spirituelle de l'Occident, une réponse fondée non plus sur la *tabula rasa*, mais au contraire sur le reliement généralisé au monde, sur le principe même de la filiation, en direction du passé comme en direction de l'avenir, sur la restauration d'une mémoire, fût-elle trouée.
- 32 Ainsi, on l'aura compris, la présence-absence de la voix révèle, dans l'après-guerre allemand, la terrible crise de l'humanisme qui s'est abattue sur le monde occidental. Cette voix qui a toujours été métaphore de l'humain, ne peut, en ces temps existentialistes, que témoigner du doute et de la déchirure qui le traversent. Elle ne peut plus désormais, sous peine de se faire complice de mensonges, donner l'illusion de l'unité ontologique et semble se faire l'écho de Méphisto pour dénoncer la vanité humaine : « Quand l'homme, ce petit univers de folie/Se prend, lui, pour un tout... Je suis une partie/De la part qui fut tout dans le commencement,/Part des Ténèbres, d'où la lumière est sortie... »³⁵. Du *Survivant de Varsovie* à *Lachenmann*, en passant par le *Gesang der Jünglinge*, *Les Soldats*, *Aventures de Ligeti*, *Glossolalie* ou *Maulwerke* de Schnebel,

la *Sprachkomposition* électroacoustique..., la voix ne se donnera plus à entendre que morcelée, trouée, disloquée, submergée par un univers de bruits venus d'un monde inhumain dominé par la machine ; elle se montrera désormais noyée dans une matière-monde rigide qu'il sera pourtant de son destin d'affronter afin de sauver le souffle vital (*Atemzüge* de Schnebel, *Atmen gibt das Leben* de Stockhausen...), l'affectivité, même dérisoire (*Aventures* et *Nouvelles Aventures* de Ligeti) ou la spiritualité (*Lux aeterna* de Ligeti, *Am Himmel wandere ich*, *Stimmung* de Stockhausen ou encore *Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* de Zimmermann)... Pendant de longues années jusqu'à l'aube des années 80, rien n'échappera à la tragique discontinuité avec laquelle il a bien fallu apprendre à vivre. Ainsi l'histoire dramatique du xx^e siècle n'aura pas seulement détruit le piano d'Else Lasker-Schüler ; elle aura aussi attenté à l'intégrité de l'être humain : *Zerbrochen ist die Klaviatur...*, mais sans doute les quinze années d'après-guerre auront-elles permis à la musique d'accomplir, à travers les transformations de la voix, son deuil du mythe humaniste de l'unité et d'entrebâiller la porte d'un monde inconnu où l'atomisation règne comme principe. Mais est-ce bien là « la porte du ciel » ?

NOTES

1. « Mon piano bleu », traduction issue de *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, Gallimard, 1995.
2. Adrian Leverkühn et Serenus Zeitblom sont les protagonistes du roman de Thomas Mann, *Doktor Faustus*, écrit entre 1943 et 1947.
3. Thomas Mann, *Docteur Faustus*, in *Romans et nouvelles III*, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 881.
4. Alejo Carpentier, *Le Partage des eaux*, Paris, Gallimard, 1956, (*Los Pasos perdidos*, 1953), p. 126-130.
5. Ce thème est développé par Joëlle Caullier, « Au commencement était la voix... » in *Mythe et Création*, Pierre Cazier éd., Presses universitaires de Lille, 1994, p. 288-289. Après que « l'esprit de Dieu eut plané sur les eaux », le Dieu originel « expira, soupira, parla, chanta, cria, hurla, vociféra, rit, expectora, toussa, hoqueta, vomit, tonna », extrait de Marius Schneider, « Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes » in Roland Manuel, *Histoire de la musique*, vol. I, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard, 1960, p. 132.
6. Pour une vision d'ensemble de la discussion, voir Fred Fischbach, *Lukacs, Bloch, Eisler. Contribution à l'histoire d'une controverse*, Paris, Europe, 1969, ainsi que Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (1923), Suhrkamp, 1964 ; Georg Lukacs, *Werke Band 4, Probleme des Realismus I*, Luchterhand, 1971 (trad. *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975) ; Hanns Eisler, *Musik und Politik, Schriften 1924-1948*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1973, (traduction partielle in *Musique et société*, Essais choisis et présentés par Albrecht Betz, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998).
7. Voir sur ce sujet les intéressants témoignages d'acteurs de cette époque réunis par Jérôme Vaillant dans *La Dénazification par les vainqueurs*, Presses universitaires de Lille, 1981.
8. Cf. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Gianmario Borio und Hermann Danuser ed., Freiburg i.B., Rombach Verlag, 1997.

9. H.W.Henze analyse cruellement la sociologie des zéloteurs de Darmstadt : « On y rencontre des fonctionnaires allemands, responsables culturels, de plus en plus soumis aux impératifs reçus du milieu avancé devenu officiel, prêts à n'accepter que les valeurs attestées dans ce milieu. Henze tisse autour de la *Neue Musik* un type d'establishment soutenu par Donaueschingen, Darmstadt, les *Nacht Programmen* des stations de radios, l'Universal Edition, un ensemble institutionnel et bureaucratique dirigé par les compositeurs présents à Darmstadt avec à leur tête Stockhausen [...]. Il semble même que l'on puisse déduire de cette analyse que le ponctualisme représentait un nouveau glissement vers le fascisme reproduisant l'une des formes de la dictature que l'Allemagne aurait ainsi récupérée du fond de son idéologie collective », Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Sprimont, Mardaga, 2003 p. 183.

10. Cf. Célestin Deliège, *ibidem*, p. 53. Le Manifeste de Prague est le rapport du IIe Congrès international des compositeurs à Prague en mai 1948.

11. « Il me paraît qu'un objet est signifiant lorsqu'on vise à travers lui un autre objet [...] Le sens, par contre, ne se distingue pas de l'objet même et il est d'autant plus manifeste que nous donnons plus d'attention à la chose qu'il habite », Jean-Paul Sartre, Préface à : René Leibowitz, *L'Artiste et sa conscience*, Paris, L'Arche, 1950.

12. On citera surtout les écrits de Stockhausen, de Zimmermann, de Henze, de Eisler...

13. Parmi les trois viennois, fondateurs de l'atonalisme, Anton Webern, mort en 1945, fut adopté par la génération de Darmstadt comme le père spirituel, son langage, pétri de silence et de poésie du timbre préluant au langage ponctuel, développé après la guerre, par Stockhausen tout particulièrement.

14. *Struktur und Erlebniszeit* (1955) et *Wie die Zeit vergeht...* (1956) sont parus dans *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol I, Köln, 1963. Des extraits de « Comme le temps passe... » sont parus dans *Analyse musicale*, n°6, SFAM, janvier 1987. On pourra en lire un commentaire éclairé dans Célestin Deliège, *op. cit.*, « La Théorie du temps », p. 221.

15. *Intervalle und Zeit* (1957) paru dans *Intervalle und Zeit. Essais et écrits à propos de l'œuvre*, édition établie par Christof Bitter, Mayence, 1974.

16. Pierre Boulez, « Poésie – Centre et Absence – Musique », *Melos*, 30/2, Mayence, 1963.

17. Nom d'une institution née en 1947 de réunions munichoises informelles destinées à faire des lectures d'œuvres littéraires récentes et à les discuter. Dès 1950, le groupe décerna un prix annuel dont les principaux bénéficiaires furent Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, Günter Grass...

18. Theodor W. Adorno, « Problèmes du théâtre lyrique contemporain » (1956), trad. dans *Musique en jeu*, n°14, Paris, Seuil, mai 1974, p. 65.

19. Paroles du récitant au début du *Survivant de Varsovie*. On ne peut que recommander la lecture de l'admirable et émouvant article de Christian Hauer, « Le dernier Schönberg (1946-1951) : le temps de l'accomplissement » in *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, sous la direction de Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Sprimont, Mardaga, 1996.

20. On citera Hanns Eisler : de nombreuses musiques de scène et de film ainsi que des chansons, Paul Dessau : *Das Verhör des Lukullus*, 1949, *Puntilla*, 1961, ainsi que de nombreuses musiques de scène pour des pièces de Brecht ; Hans-Werner Henze : *Boulevard Solitude*, 1952, *König Hirsch*, 1956...

21. Lire à ce sujet « Dramaturgies faustiennes et spectres schoenbergiens » in *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au xx^e siècle*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. La traduction française du *Johann Faustus* de Eisler a été publiée aux Éditions théâtrales, Paris, 2003.

22. Paul Dessau, « À propos de ma collaboration avec Brecht », in *Musique et dramaturgie*, *op. cit.*, p. 196.

23. *Ibid.*, p. 199.

24. *Ibid.*, p. 202-203.

25. En référence aux philosophies des années 60, notamment sous l'influence de Lacan.
26. Adorno et Horkheimer allaient être parmi les grands artisans de ce débat qui mettrait en cause l'unicité de la raison, avec un concept tel que « la raison négative ».
27. Titre de certaines pièces du *Marteau sans maître* de Boulez, sur des poèmes de René Char.
28. Cf. citation du *Docteur Faustus* évoquée dans l'introduction.
29. Pour une analyse approfondie, on se reportera aux nombreux travaux de Pascal Decroupet dont : Pascal Decroupet et Elena Ungeheuer, « Son pur-bruit-médiation. Matières, matériaux et formes » dans *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen, *Genesis* 4, 1993.
30. Cf. « Musik und Sprache » in Stockhausen, *Texte*, Band 2, Köln, Du Mont, 1964.
31. Zimmermann, « *Les Soldats* », in Bernd Alois Zimmermann, *Contrechamps*, n°5, novembre 1985, Éditions l'Âge d'homme, p. 42.
32. On lira avec profit la biographie de Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, trad. par Silke Hass et Marc Giannésini, Éditions TUM/Michel de Maule, 1998.
33. *Ibid.*, p. 42-43.
34. Zimmermann, « Lenz, nouvelles perspectives pour l'opéra », *ibid.*, p. 39.
35. Goethe, *Faust I et II*, trad. Jean Malaplate, Paris, Flammarion, 1984, p. 67.

RÉSUMÉS

Le titre de cet article renvoie au poème d'Else Lasker-Schüler, « Mein Blaues Klavier », dans lequel le poète pleure la destruction de son piano par les rats ou métaphoriquement la destruction de la beauté et de la vie par le nazisme. L'article fait l'hypothèse qu'après la seconde guerre mondiale, la voix comme vecteur privilégié des valeurs humanistes reflète la crise de l'être humain confronté à l'effondrement du monde. Dans le contexte de la reconstruction allemande, sur fond de guerre froide, la voix a dû, elle aussi se réorienter, chercher son chemin et son identité au sein des diverses expressions humaines et des multiples tendances esthétiques du moment : du simple écho musical de l'entre-deux guerres (post-romantisme ou néo-classicisme) à l'avant-garde la plus radicale de Darmstadt, en passant par les autres visages de la modernité tels que l'œuvre pluraliste de Zimmermann ou l'opéra engagé de Dessau et Eisler en Allemagne de l'est. C'est de cette voix multiple et douloureuse, blessée par une expérience irréparable, qu'on a essayé de rendre compte ici, en tâchant de débroussailler le paysage musical allemand des quinze années d'après-guerre.

Der Titel dieses Aufsatzes verweist auf Else Lasker-Schülers Gedicht « *Mein Blaues Klavier* », in dem die Dichterin die Zerstörung ihres Klaviers durch die Ratten beklagt, eine Metapher für die Vernichtung der Schönheit und des Lebens durch die Nazis. Der Artikel geht von der Hypothese aus, daß nach dem Zweiten Weltkrieg die Stimme als privilegierter Träger humanistischer Werte die Krise des mit dem Zusammenbruch der Welt konfrontierten Menschen widerspiegelt. Im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau Deutschlands und vor dem Hintergrund des Kalten Krieges mußte sich auch die Stimme neu orientieren und sich ihren Weg sowie ihre Identität innerhalb der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen und der damals zahlreichen ästhetischen Tendenzen suchen : von der einfachen Wiederholung der Zwischenkriegszeit (Postromantik, Neoklassik) bis zur radikalsten Avantgarde in Darmstadt über die andern Formen der Moderne wie Zimmermanns pluralistisches Werk oder Dessaus und Eislers engagierte Opern in Ostdeutschland. Von dieser mannigfaltigen und schmerzhaften Stimme, die durch eine nicht

wieder gut zu machende Erfahrung verwundet ist, soll mit Hilfe der Analyse des Musikschaffens der ersten fünfzehn Jahre der deutschen Nachkriegszeit in diesem Aufsatz die Rede sein.

AUTEUR

JOËLLE CAULLIER

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3