L'indicible à travers les oeuvres de quelques compositeurs espagnols contemporains

Bastien Grossen

▶ **To cite this version:**

Bastien Grossen. L'indicible à travers les oeuvres de quelques compositeurs espagnols contemporains. Art et histoire de l'art. Université de Bourgogne, 2016. Français. NNT : 2016DIJOL003 . tel-01579433

HAL Id: tel-01579433
https://theses.hal.science/tel-01579433

Submitted on 31 Aug 2017

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.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
UFR Sciences Humaines
Centre Georges Chevrier – UMR 7366
École doctorale LISIT 491

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Musicologie

par

Bastien Grossen

le 25 avril 2016

L'indicible à travers les œuvres de quelques compositeurs espagnols contemporains

Directeur de thèse
Monsieur le Professeur Daniel Durney
Professeur émérite à l'Université de Bourgogne

Jury

Sophie BABY, maître de conférences, Université de Bourgogne
Joëlle CAULLIER, professeur, Université de Lille 3
Yvan NOMMICK, professeur, Université de Montpellier 3
Michael RINN, professeur, Université de Bretagne Occidentale

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
UFR Sciences Humaines
Centre Georges Chevrier – UMR 7366
École doctorale LISIT 491

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Musicologie

par

Bastien Grossen

le 25 avril 2016

L'indicible à travers les œuvres de quelques compositeurs espagnols contemporains

Directeur de thèse
Monsieur le Professeur Daniel Durney
Professeur émérite à l'Université de Bourgogne

Jury

Sophie BABY, maître de conférences, Université de Bourgogne
Joëlle CAULLIER, professeur, Université de Lille 3
Yvan NOMMICK, professeur, Université de Montpellier 3
Michael RINN, professeur, Université de Bretagne Occidentale

À toutes les personnes qui se battront jusqu'au bout pour que leur situation indicible soit reconnue, et à celles et ceux qui ne peuvent plus « chanter ».

Je remercie particulièrement mon directeur de recherche Daniel Durney pour m'avoir permis d'élaborer ce projet, ainsi que pour sa patience, sa disponibilité et ses précieux conseils. Un grand merci à mes parents pour m'avoir permis de terminer ce travail dans de bonnes conditions. Je remercie également Élisabeth pour avoir été là ; ainsi que Tricardo, Aurélie M. pour ses conseils et les musiciens de la M.M. ; et aussi, toutes les personnes qui, de manière directe ou détournée, m'ont permis de me focaliser et d'aboutir dans mon travail. Par ailleurs, mes remerciements vont également aux éditions Universal et aux éditions Durand-Salabert-Eschig pour leurs prêts de partitions et leur aimable autorisation pour la diffusion des extraits des œuvres de leur répertoire, ainsi qu'au CDMC de Paris et à la médiathèque musicale Mahler pour les consultations. Je tiens également à exprimer ma gratitude à tous les membres du jury pour leur disponibilité : madame le professeur Joëlle Caullier, madame le maître de conférences Sophie Baby, et messieurs les professeurs Michael Rinn et Yvan Nommick, qui m'honorent de leur présence. Je tiens également à remercier monsieur Tomás Marco qui m'a très aimablement envoyé sa partition non éditée qui me manquait pour compléter mon travail ainsi qu'un enregistrement sonore.

Résumé

Le concept d'indicible, aussi complexe soit-il, peut se fonder sur une expérience du sensible, et trouver un contexte commun dans les évènements transgressant la limite et pointant un certain chaos. Ceux de la Guerre d'Espagne ont constitué, par de nombreux aspects, des exemples de ces excès impensables. L'impact de l'environnement sur les créateurs s'est entendu dans les traces thématiques qui s'imposent dans les œuvres composées sur les thèmes de la mort, de la violence ou de la guerre : en partant des phénomènes sonores, ont été relevées des figures qui rendent sensible le dépassement de la limite et la connotation chaotique et font écho à ce qui dépasse l'entendement, comme la destruction de l'homme ou l'inintelligibilité de la mort. Ces figures, relevées grâce à des outils de sémiotique (*icônes*, *indices* et *symboles* peirciens, *disjoncteurs* d'après Rinn, *être* et *faire* inspirés de Greimas, sémiose interne que l'analyse structurelle traditionnelle viendra alimenter), s'inscriront dans des champs sémantiques que nous avons relevés comme étant liés au concept d'indicible contextualisé (démesure ; altérité absolue ; irréel ; mort ; abjection…), non seulement en musique, mais aussi dans les autres arts. Nous explorerons la parenté de ces figures relevant parfois d'un niveau pré-sémique. Nous dégagerons des figures de l'indicible partagées par différents compositeurs espagnols dans des œuvres composées sur ce thème et soulignerons des réminiscences chez certains auteurs, tandis que les spécificités compositionnelles et sémantiques manifestant l'indicible évènement seront explicitées, y compris au sein d'une proto-intrigue dont nous observerons les particularités symptomatiques.

Mots-clés : indicible, guerre d'Espagne, figures, expérience-limite, violence, altération, phénomènes, proto-intrigue, topiques, démesure.

Abstract

The concept of unspeakable, as complex as it may be, can base itself on an experience of the sensitive, and find a common context in the events exceeding the limit and pointing a certain chaos. Those of the Spanish Civil War have constituted, by numerous aspects, examples of these unthinkable excesses. The impact of the environment on the creators has been heard in the thematic traces which are imperative in the works composed on the themes of death, violence or war: from the sound phenomena, some figures making sensitive the exceeding of the limit and chaotic connotation have been highlighted and echo what is beyond belief, as the destruction of man or the inaudibility of death. These figures rose thanks to semiotics' tools (*icons*, *indications* and *peircian* symbols, breakers ("*disjoncteurs* ") according to Rinn , *being* and *doing* inspired by Greimas , introversive semiosis that the traditional structural analysis will come to feed), will join semantic fields which we found as being connected to the contextualized concept of unspeakable (immoderation; absolute otherness; unreal; death; abjection …), not only in music, but also in other arts. We shall explore the kinship of these figures being sometimes of a pre-semic level. We will bring out figures of the unspeakable shared by various Spanish composers in works written on this theme and will underline some recollections at certain authors, whereas compositional and semantic specificities showing the unspeakable event will be clarified, including within a "proto-intrigue" whose we will observe the symptomatic peculiarities.

Keywords: unspeakable, Spanish Civil War, figures, limit-experience, violence, alteration, phenomena, proto-intrigue, topics, immoderation.

Sommaire

Introduction 12
Partie I : L'indicible comme dépassement de la limite et métonymie du chaos 53
Chapitre I. L'indicible : tentative d'élucidation 55
1. Le dépassement de la limite 55
2. Les champs sémantiques du concept d'indicible 61
3. L'indicible évènement 83
Chapitre II. Quelques spécificités de l'indicible de la guerre civile et de la guerre d'Espagne 91
1. La guerre civile 91
2. La guerre d'Espagne 93
Chapitre III. Les manifestations de l'indicible dans les arts 108
1. La fiction et les arts pour rendre justice à la complexité du vécu indicible 108
2. L'indicible en littérature 116
3. Musique et corrélations inter-arts dans l'expression de l'indicible 125
Partie II : les figures musicales comme représentations de l'indicible 153
Introduction 155
Chapitre I. *Officium Defunctorum* comme œuvre de l'altérité absolue et de la démesure de violence. 159
1. Déroulement et moments-clés 159
2. Les disjoncteurs qui concourent à l'indicible 167
3. La transvaluation dans les manifestations de l'*être* 170
4. Les figures de l'indicible dans *Officium Defunctorum* 172
Chapitre II. Autour et au-delà du seuil : les figures de l'altération, de la disparition, de l'insolite et du fantastique dans *Tenebrae* d'Alberto Posadas 221
1. L'altération, la mort et la souffrance 221
2. Le lugubre et l'angoisse 224
3. Uniformisation et réticences 225
4. Fantastique et insolite 229
5. Affliction et disparition 232
6. La déconstruction du dicible 234
7. Deuil et lamentations 238
8. Équivoque et frénésie chaotique 241
9. L'ineffable 244
10. Inframonde, altération et chaos (retour) 245
11. Plaintes (retours) et redoublements 248

12. Frénésie chaotique (retour), insolite et folie 250
13. Le « presque-rien » 251
14. Uniformisation ascendante (retour) et équivoque 252
15. La mort lugubre 253
16. Conclusions 254
Chapitre III. Le retour perpétuel de la barbarie dans le *Quatuor n°4 « Los desastres de la guerra »* de Tomás Marco 261
1. Les deux groupes motiviques ou cellulaires majeurs du *Quatuor n°4* 261
2. Les modifications des sujets principaux 266
3. L'irruption de la sensibilité consciente 271
4. La figure de la folie 277
Chapitre IV. Aspects de l'indicible dans *Daliniana* de Halffter 284
I. *Relojes blandos* 285
1. Le déroulement de l'œuvre 286
2. Le conflit 290
3. L'altérité absolue et la disparition 292
4. Spécificités de l'indicible par les associations de topiques 295
5. Le dédoublement 298
II. *El sueño* 303
1. Situation initiale : une irréalité entre calme et angoisse 303
2. L'évènement indicible en tant que tournant dramatique 307
3. La réexposition inversée 312
III. *El nacimiento de la angustia liquida* 315
1. Le topique de l'angoisse 315
2. Le topique de la guerre 320
3. Le retour du chaos primitif 323
4. Le retour du « rêve » et ses interruptions par le chaos 326
5. Frénésie et retour des figures militaires 331
Conclusion 338
Bibliographie 355
Table des illustrations 382

Introduction

Destiné à demeurer dans un vague définitoire, le terme d' « indicible » reste entouré d'une certaine nébulosité : l'on sait seulement, à l'abord, qu'il désigne ce qu'on ne peut pas dire. Wittgenstein a, dans le *Tractatus logico-philosophicus,* conseillé de ne rien dire de l'indicible. Mais « indicible » désigne cependant quelque chose, de manière indiscutable et même insistante. L'on sait que « le vague est peut-être bien un constituant authentique de la réalité »[1]. Le XXème siècle a d'ailleurs vu, dans les arts, une revalorisation de ce qui ne peut s'actualiser par des mots. Peirce pensait que l'on ne « peut pas plus […] renoncer [à prendre au sérieux le vague] dans le domaine de la logique que l'on peut renoncer au frottement dans celui de la mécanique »[2]. Selon la voie wittgensteinienne, nous dirions que l'indicible fait partie des « concepts [qui] ont un vague indéracinable », comme ceux qui concernent l'étude du vague qui entoure le langage ordinaire[3]; pourtant, pour rester dans le linguistique, certains écrivains (Semprun, Blanchot, Jabès, Duras…) ont contourné l'obstacle en ayant recours à des figures littéraires faites de ruptures, décalages, brouillages, inversions, cheminements labyrinthiques ou voilements multiples, dans l'objectif de faire ressentir la part inaltérable d'altérité que l'indicible porte en lui. S'il ne peut se décrire par le langage, du moins par le langage traditionnel, l'indicible présente une telle difficulté car il désigne un évènement, une situation ou un phénomène qui dépasse le mesurable, le catégorisable, le connu, l'imaginable. L'évidence immédiate de la sensation serait alors la meilleure chance de comprendre ces situations où le langage fait défaut. L'entière vérité de l'indicible demeurerait sensible. Dans la prolongation d'une sensation ou d'un sentiment peut survenir l'indicible : une violence indicible, une joie indicible, une souffrance ou une douleur indicible ne sont plus définissables par le fait de leur démesure. Le degré de la sensation ou du sentiment provoque ici le dépassement de la frontière du définissable ; une sensation ou un sentiment peuvent aussi se révéler indéterminables si produits par des connaissances fragmentaires ; l'inconnu radical présente des nouveautés pour l'observateur qui ne peut le décrire adéquatement ; mais l'incompréhensible peut aussi concerner des actes humains dont on ne pensait qu'ils puissent être commis, voire même exister. Ils s'ancrent alors dans un passé réel et dans un quotidien impensable à l'heure actuelle.

[1] TIERCELIN (Claudine), *La pensée-signe. Études sur C.S. Peirce*, éditions J. Chambon, 1993, p.259. Cf. SAINSBURY (Mark), *Paradoxes*, Cambridge University Press, 1988 et TYE (Michael), "Vague Objects", *Mind*, vol.9, pp.535-555, 1990.

[2] *The Collected Papers of C.S. Peirce*, vol.4, édité par Ch. Harsthorne et P. Weiss (1931-35), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960, § 512 vérifier.
Cité par TIERCELIN (Claudine), *La pensée-signe. Études sur C.S. Peirce*, éditions J. Chambon, 1993, p.260.

[3] TIERCELIN (Claudine), *op.cit.*, p.261.

Le phénomène, s'il ne peut être compris, touche alors plus directement l'affect. Les mots étant dès l'abord mis à l'écart du concept – même si des aménagements littéraires se révèlent possibles –, il revient au sensible la tâche de faire « comprendre » la teneur de cet évènement indicible. Les expressions émotionnelles ou même celles de l'ordre du pur sensible peuvent venir à la rescousse des failles de l'objectivité du documentaire dans les cas où l'expérience n'est pas accessible à tous (exploration d'une *terra incognita* en solitaire) ou même à personne (la représentation de la chambre à gaz « de l'intérieur »[4]) – mais aussi, pour rendre sensible la subtilité de la perception de l'évènement, qui convoque l'inintelligible par dépassement du connu.

L'indicible dans le contexte de l'expérience-limite et de la guerre d'Espagne : formes, thématiques et traces artistiques

Certaines musiques de compositeurs espagnols contemporains, de la « Generación del 51 » à la génération actuelle, ont été spécifiquement composées sur les thèmes de la violence, de la mort, ou de la guerre. Les œuvres choisies dans le cadre de ce travail ont été créées à partir de la période finale de la dictature franquiste, et après celle-ci. De *Planto por las victimas de la violencia* (1971) de Cristóbal Halffter à *Tenebrae* d'Alberto Posadas (2013), en passant par *Officium Defunctorum* (1978), *Daliniana* (1994) de Halffter et le *Quatuor n°4 « Los desastres de la guerra »* de Tomás Marco (1996), ces œuvres diffusent des éléments culturels et émotionnels qui nous ont semblés particulièrement révélateurs d'un passé empreint de violence, de conflit, de déchirement, de désolation, de souffrance, de tristesse, d'horreur… Elles paraissent présenter l'indicible par les multiples figures et processus inhérents au dépassement de la limite, mais aussi lier cette transgression à l'horreur de l'indicible évènement. Les compositions analysées rendent audible, entre autres, les émotions ou topiques « négatifs » précités. Ceux-ci accompagnent potentiellement – de manière simultanée ou non – l'expression d'un dépassement de la limite ou – ce qui n'est pas incompatible, ni philosophiquement, ni au niveau figural – l'évocation d'un chaos latent ou confirmé.

[4] Mentionnons le récent film de László Nemes, *Le Fils de Saul* (2015) sur le thème du quotidien d'un Sonderkommando juif hongrois, chargé d'assister les nazis lors du gazage des condamnés. Le film évite la violence frontale des images et suggère l'indicible, transmettant l'innommable par l'irreprésentable (en le laissant hors-champ) – ce qui, comme l'explique le réalisateur, permet de conserver la valeur absolue de ce drame. Entretien réalisé par Mickaël Melinard, in *L'humanité Dimanche*, 5-11 novembre 2015, pp.56-58.

Dans le contexte de la Guerre d'Espagne, l'indicible de l'horreur exterminatrice et de la « folie collective » s'accompagne de l'impossibilité de parler librement sous la pression de la dictature franquiste. Ces thèmes douloureux et ces écarts avec l'intelligible ou la logique sont transmis, nous semble-t-il, de manière incontournable dans les musiques analysées et semblent répondre à un témoignage esthétique de l'horreur de l'Histoire, ou des thèmes abordés. Les compositions musicales, selon les dires de compositeurs ou de théoriciens, semblent être potentiellement influencées, à des degrés très divers, par le contexte historique ou social. Celles que nous avons étudiées mentionnent parfois cette correspondance directement. Mais il nous est apparu que les réminiscences de figures musicales de l'indicible que nous y auront analysées, vont pouvoir s'entendre également dans des œuvres ou bien écrites sur un thème lié à l'indicible – comme la mort – mais sans lien programmatique avec l'Histoire, ou bien même jusqu'à d'autres œuvres de ces mêmes compositeurs, postérieures, non écrites sur cette thématique. Cela nous permettra d'observer la permanence de cette problématique de l'indicible dans l'imaginaire de ces compositeurs espagnols contemporains, ainsi que la variété des manières de représenter les différentes facettes de l'indicible. Le concept d'indicible a été perçu dans les excès inadmissibles d'évènements historiques tels que la guerre d'Espagne et ses suites, qui partagent certains de ses traits d'horreur avec d'autres évènements dramatiques contemporains : l'effrayante mortalité du conflit, due notamment au perfectionnement du matériel de guerre ; les bombardements sur des civils, qui eurent lieu pour la première fois en Espagne ; la systématisation de l'éradication de l'opposant idéologique et de la *différence* ; la volonté de transformer l'homme différent, de le plier à une doctrine présentée comme omnisciente ou de lui faire payer un certain « défaut de fabrication » intellectuel, génétique. En Espagne, cela prit les formes de « paseos » – arrestations inopinées de suspects (y compris, par exemple, les individus ne manifestant pas assez leur adhésion au soulèvement militaire de Franco) au domicile, souvent de nuit, avec embarquement immédiat et exécution dans un lieu calme ; de fusillades (parfois, après des procès sommaires), de bombardements, de tortures, y compris par la privation menant à la déshumanisation dans les prisons, de vols organisé des enfants républicains pour les confier aux nouvelles institutions de l'État ou à l'Église…

Notre thèse s'attachera à montrer que ces œuvres de compositeurs espagnols contemporains présentent des traces auditives de tels évènements indicibles dans plusieurs de leurs aspects, par des concepts abstraits qui les sous-tendent, à travers différents niveaux de représentation. Ces œuvres réalisées à partir des thèmes précités seront étudiées à partir des évènements sonores qui les composent, tout autant et plus encore qu'à partir d'un programme

explicite. La musique est donc alors supposée agir comme une organisation expressive capable de transmettre une signification – un peu à l'instar du langage gestuel qui permettrait de se faire comprendre d'individus étrangers à notre langage verbal. Le constat de Wittgenstein concernant le langage des gestes est suivi, dans la *Grammaire philosophique*, d'une question dont la réponse est implicite : « ressentons-nous également le besoin de sortir de ce langage pour expliquer les signes ? »[5] Pour le philosophe, le mot n'est qu'un composant de l'expérience vécue[6] ; la grammaire en est selon lui le complément nécessaire. D'autres, comme Antonin Artaud, pensent que ce surplus de signification apporté aux mots peut être constitué par la corporéité de l'expression, ce langage qui « vient du corps et du souffle » rendant ainsi la communication plus véridique[7]. Ces deux penseurs convergent dans l'acception du langage gestuel comme un langage primordial[8]. Pour le philosophe autrichien et britannique, d'autres « langages » existent : celui du verbe, celui du geste, celui des images, celui des sons[9]. La musique peut donc être une autre organisation expressive capable d'être comprise sans passer par la langue. La musique, mais aussi le proto-récit qu'elle organise, peuvent agir comme maillon supplémentaire de la chaîne de la compréhension (qui n'inclut pas que le langage verbal et le témoignage) afin de dissiper les ombres de l'Histoire.

Devant la minceur du corpus philosophique sur le concept d'indicible en tant que tel, nous avons tenté de l'éclairer et néanmoins cerné par les champs sémantiques que nous avons repérés grâce à nos différentes lectures. La démesure, l'altérité absolue et l'irréel seront représentés par de nombreuses figures dans les arts, en littérature, peinture, cinéma, et enfin en musique. En guise d'exemples, citons l'intensité démesurée, le brouillage des contours mélodiques ou rythmiques, le ressassement qui témoigne d'un excès inouï, l'emploi de timbres ou de couleurs sonores s'affranchissant de la norme, et beaucoup d'autres qui, dans le contexte de composition des œuvres, manifestent un sens lié à l'indicible évènement : ces phénomènes qui présentent l'indicible par l'excès, l'indéfinissable, l'effacement du sens ou la disjonction s'accordent avec l'expérience de l'irruption dans le quotidien de

[5] WITTGENSTEIN (Ludwig), *Grammaire philosophique*, Paris : Gallimard, 1980, p.32. Cité par FOX-MURATON (Mélissa), « Penseurs de l'indicible: Wittgenstein, Artaud et le mal-à-dire – au-delà des limites du langage », Université de Clermont 2, pp.9-10, disponible à l'adresse : http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos2/logosphre-n2/mlissa-fox/! (fonctionne avec une recherche Google).

[6] D'après FOX-MURATON à propos de la conception du mot de Wittgenstein : « Le mot intervient dans la vie, le mot fait partie intégrale de l'expérience vécue ». *Id.*, p.8.

[7] D'après FOX-MURATON, *id.*, pp.9-10.

[8] *Id.*, p.10.

[9] WITTGENSTEIN (Ludwig), *Grammaire Philosophique*, *op.cit.*

l'incommensurable, de l'impossible à dire par inadéquation du langage à le décrire ou à cause des séquelles traumatiques, et avec l'impression d'irréalité de l'expérience.

Dans les œuvres musicales que nous étudions, ces moments s'avéreront liés syntagmatiquement ou paradigmatiquement aux représentations des thèmes (émotions, sensations, topiques, concepts) précités : la violence, la mort, l'angoisse, la tristesse, la souffrance, l'horreur, l'abjection… mais aussi aux figures de la barbarie, du chaos, de l'unitaire, de la désunification, de l'attente vaine – ces deux dernières étant des figures esthétiques majeures relevées par Alain Badiou concernant la musique que Theodor Adorno estimait la seule recevable après Auschwitz. Cette esthétique musicale souhaitée par le philosophe et musicologue allemand, témoignerait ainsi d'une « déliaison » (Killeen) entre les êtres et d'un éclatement de l'identité qui renverrait alors à l'évènement absolu ; elle figurerait aussi un impossible retour à la sérénité après l'horreur nazie – inscrivant ces ruptures dans une musique « qui ne chanterait plus » (Adorno).

La fin de l'harmonie et des modèles : éclatement des histoires et éclatement de l'Histoire

La remise en cause de la mimèsis, la fin des héros classiques, voire la « déshumanisation du personnage de roman »[10] – mais aussi les suppressions de personnages ou d'objets, les évènements manquants ou les entraves à la compréhension (tels des indications illisibles ou des trous de mémoire comme chez Blanchot) – firent écho à l'abandon des thèmes traditionnels[11] et les expérimentations formelles en musique, qui, d'une certaine manière, les devancèrent (pensons à *Erwartung* (*Attente* en allemand) de Schoenberg, joué en 1924 à Prague mais composé en 1909, dont la forme, selon Adorno, se constitue d'après « l'enregistrement sismographique des *chocs* traumatisants »[12] correspondant aux angoisses et effrois exprimées par une femme, unique protagoniste de l'opéra, – qui cherche en vain son mari dans une forêt lugubre, puis trouve son cadavre, avant de sombrer dans la folie en se souvenant l'avoir tué elle-même). Si l'impossible continuité et l'impossible

[10] GRABOCZ (Marta), *Musique, narrativité, signification*, Paris : l'Harmattan, 2009, p.109.
[11] D'après GRABOCZ (Marta), *ibid.*
[12] ADORNO (Theodor W.), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris : Gallimard, 1962, p.53. Cité par DECARSIN (François), « L'organisation du temps en musique sur l'axe passé/futur », in MIEREANU (Costin) et HASCHER (Xavier)(dir.), *Les universaux en musique : actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*, préf. de Michel Guiomar, Paris : Publications de la Sorbonne, 1998.

développement[13] sont ici causés par le texte[14], dans sa forme et par son contenu narratif (notamment l'errance et la stagnation provoqués par l'indicible du meurtre et de la folie), il en va différemment des œuvres créées sur des thématiques de l'indicible (dans son sens le plus large), mais dénuées de programme, qui purent peut-être, dans une certaine mesure, compter les évènements indicibles contemporains comme des facteurs d'inspiration consciente ou non. L'exhibition des effractions au langage, « comme pour le rendre étranger à lui-même, et, à la limite, le réinventer »,[15] se fit à l'ère de l'extermination, et de la multiplication des morts par l'entremise de la technologie au service, notamment, de l'idéologie fasciste ou totalitaire. La « fin des affirmations indiscutables »[16] dans l'art et dans la conception de l'homme, notamment celle qui voyait la raison comme potentiellement capable de fédérer la totalité des individus, s'opérèrent parallèlement à la « frappe » (Badiou) des évènements innommables du XXème siècle. L' « année zéro » put entériner le déni de la foi en la raison humaine, paradigme anciennement développé par les Lumières. Les artistes s'attachèrent particulièrement, à l'ère contemporaine, à s'éloigner radicalement de l'harmonie, à défaire la forme, à valoriser les différences, les divergences, la multiplicité, allant parfois jusqu'à un éclatement total qui pourrait refléter « une communauté […] au sein de laquelle ''rien ne nous lier[ait] que le refus''[17] » : à l'image – pour prendre un exemple parmi d'autres – de la diaspora juive condamnée à l'errance permanente chez Jabès[18], ou de la fragilité du rapport à l'autre (car il sera toujours et inéluctablement étranger vis-à-vis de nous), lien encore affaibli par le fossé que creuse la mort entre les individus, chez Blanchot[19] ; ou encore, de l'indicible de la mort chez Semprun, hantant l'auteur depuis son expérience du camp de Buchenwald, qui se traduit dans son écriture par des ruptures et des va-et-vient chronologiques, des pensées avortées ou interrompues… Le romantisme allemand avait certes déjà entrepris la déconstruction de l'idée d'une « *littérature du certain* »[20] ; et l'abstraction de l'art, son autonomie libertaire crût sous des élans esthétiques parfois dénués d'argument social. Cependant, la force de l'environnement sur l'imaginaire put, de manière non négligeable, influencer – peut-être – la création artistique. Les chemins que prirent les arts au cours du

[13] D'après ADORNO (Theodor W.), *op.cit.*, p.53.
[14] Le livret est signé Marie Pappenheim. Notons par exemple des phrases incomplètes, des cris…
[15] KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2004, p.41.
[16] DAROS (Philippe), « Quel récit possible, à présent ? », in GIRONDE (dir.), *Les mémoires de la violence*, Paris : l'Harmattan, p.229.
[17] DURAS (Marguerite), *Les Yeux verts*, Paris : Cahiers du cinéma, 1980 et 1987, p.77. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.27.
[18] D'après KILLEEN (Marie-Chantal), *ibid.*
[19] *ibid.*
[20] DAROS (Philippe), *op.cit.*, p.231.

siècle donnèrent aux différentes esthétiques qui semblaient volontairement vouloir se perdre des saveurs de ruine et d'éclatement, et les abondants fossés rendus sensibles par les disjonctions, telles des tranchées à peine indiquées, investirent l'idée de rupture par ailleurs abondamment présente dans les disjonctions textuelles, plastiques, musicales, cinématographiques, d'un sens épistémique patent[21] : l'examen actuel de cette rupture qui non seulement fait table rase du passé, mais se laisse également percevoir au niveau figural – l'on pourrait parler de figuration de la défiguration – pourrait ainsi actualiser celle-ci comme un symptôme de l'innommable violence contemporaine, gardant toujours cependant une part d'« irréductible altérité »[22]. Cet inconnaissable s'avérera également sensible dans l'art ; part d'indéfinissable – liée, peut-être, à l'incompréhension de ces actes « humains » – essentielle, selon nous, à l'acception de ces évènements comme étant indicibles. L'important, pour la persistance et la fidélité de la trace de l'horreur indicible n'est-il pas, d'une part, de montrer qu'il y eut – qu'il y a – des évènements dont la violence, quelle qu'elle soit, est telle que ceux-ci ne peuvent être « dits » à cause de la douleur qu'ils remuent dans l'esprit des survivants, à cause de la pression politique, ou par inadéquation linguistique ? Moments indicibles rendus alors, dans un relais bienvenu, par les arts, qui, en premier lieu dans les œuvres réalisées sur les thèmes liés au concept d'indicible, les désignent en les figurant. La richesse, la subtilité de la sensibilité du créateur (et de l'interprétant) parvient, semble-t-il, à transférer la perception de l'évènement en une sensation qui ressemblerait à celle ressentie lors d'une expérimentation de l'évènement-limite, dans son immédiateté ou ses résonances. Nous nous contenterons cependant de soutenir que les œuvres explicitement créées sur les thèmes de l'indicible de la guerre ou de la mort sont composées de figures révélant cet indicible, et peuvent persister ensuite chez leurs auteurs.

Mais, dans quelle mesure l'indicible figuré peut-il renvoyer à l'Histoire ? À la fin de son article « Quel récit possible, à présent ? », Philippe Daros met en valeur la voie esthético-éthique, qui consiste à montrer la fragilité et l'ambivalence de chaque phrase dans un texte comme représentation de l'échec de sens de notre temps (ici chez l'écrivain italien Del Giudice). Mais il fait aussi le parallèle avec les multiples énigmes de l'Histoire, qui, au contraire du contenu des fictions (qui, elles, apportent des réponses), seront toujours présentes. L'incertitude sensible dans l'art pourrait relever alors du témoignage, par un glissement d'une mise en œuvre de la narration à celle d'une trace de vécu. L'ombre qui guette le sens de chaque phrase de tels textes contemporains pourrait aussi être associée à

[21] D'après *ibid.*
[22] *Id.*, p.233.

l'innommable qui a fait éclater les schémas civilisationnels et narratifs. Peut-être est-ce parce que l'homme a expérimenté, même indirectement, l'horreur absolue, le traumatisme radical, la destruction systématique de l'autre, et donc, quelque part, de lui-même, que les œuvres d'art d'après-guerre font trace de l'indicible ; peut-être est-ce, comme le croit W. Benjamin, parce qu'il n'y a plus d'histoires à raconter, plus de parole à transmettre de bouche en bouche, que l'on observe cette expression naturellement incertaine ou cette représentation volontaire de l'indicible. Dans le premier cas, l'asphyxie de l'expérience mènerait à un échec représentatif délibéré ; dans le deuxième, la perception de l'évènement indicible et de ses conséquences serait sciemment le référent de ses figurations. L'esthétique contemporaine de brouillage (mais aussi d'excès informationnel ou de défaillance informationnelle) qui pointe la « lacune […] du déchiffrement » du monde et une « insuffisance […] ontologique »,[23] aura, par exemple, pour but de nier l'affirmation habituelle d'un savoir : l'auteur semble avouer – ou assume ouvertement, comme Modiano avec ses « je ne sais pas » répétés dans *Dora Bruder* concernant la vie même de son héroïne victime d'Auschwitz, dont les documents laissent peu de traces[24] – l'incertitude profonde qui domine l'art et le monde. Les textes émaillés de silences ne sont pas les seuls à témoigner de la perte de sens des modèles desquels les anciens s'inspiraient. La littérature s'attelle à sensibiliser ce qui jusqu'alors était caché ou inconscient, c'est-à-dire le doute, l'érigeant au rang de style et donc, un peu (trop ?) étrangement, de néo-modèle à travers une écriture opaque et ouverte, faisant résonner les interrogations et octroyant au lecteur le droit de conférer au texte son entière signification. Mais, à l'instar des figures musicales de l'indicible chez Halffter par exemple, ces interrogations peuvent acquérir un sens de résistance : c'est, par exemple, le cas de la figure adornienne de désunification, comme reflet de la volonté de faire entendre le refus de l'unitaire, perçu comme trait caractéristique du totalitarisme. Les multiples refus, de chronologie, de clôture, de la « rhétoricité du récit » (qui serait, selon Gefen, vécue comme un « fascisme »), tiendraient lieu d'opposition à une ère (artistique et humaine) qui eut privilégié les certitudes liées à la confiance en l'homme, en un progrès perçu comme infaillible – c'était sans compter sur le doute radical quant à l'humain, que les guerres modernes et les entreprises d'éradication de toutes tendances provoquèrent.

[23] Selon GEFEN (Alexandre), « Marcel Schwob et les "silences du récit" », in *Les Blancs du texte*, actes de la journée d'études du GRESIL (Le Mans, 10 décembre 2004), études réunies et présentées par Jean-Pierre Goldenstein, Le Mans : Université du Maine, 2006.
[24] *Ibid.*

Musique et signification : topiques, dramaturgie et bouleversement des modèles

L'idée directrice est donc ici que la musique pourrait exprimer ce devant quoi les mots font défaut, et notamment face à l'expérience de la guerre ; que la composition serait influencée par l'environnement, et notamment par les évènements terribles de la guerre d'Espagne, et figurerait des aspects d'un indicible de cet ordre. Les figures de l'indicible musicales ou artistiques seraient à la fois plus riches dans leur complexité de représentation d'une possible trace de vécu (direct ou indirect) et plus adéquates, puisqu'elles font appel à la sensibilité, touchée directement par l'expérience-limite qui dépasse l'intelligible. En ne contredisant pas l'idée que toute musique est indicible – c'est-à-dire non réductible à des mots –, nous tenterons d'approfondir l'idée que la musique pourrait faire entendre ou représenter un indicible contextualisé. Elle serait potentiellement investie d'un sémantisme latent, et aussi d'affects et schèmes amodaux plus profonds qui rendraient sensibles de façon privilégiée les caractéristiques des évènements-limites vécus ou imaginés. Les indices externes à l'œuvre, comme leur titre, aideront certes à orienter leur signification, mais ce seront surtout les phénomènes musicaux eux-mêmes, leur place dans l'œuvre, leurs mutations et incidences qui détermineront, grâce à une analyse musicologique « classique », mais aussi sémiotique et narratologique, leur substrat d'indicibilité conceptuelle et les éventuelles traces historiques qui s'y entendent.

Comment la musique parvient-elle à signifier ces moments ? Le tournant musicologique des années 1970 a marqué un intérêt porté à la signification musicale. Rosen (1971), Nattiez (1975), Stefani (1976), Tarasti (1978), contribuèrent les premiers à développer cet aspect complémentaire de l'analyse structurale. La musicologie traditionnelle s'était cantonnée à l'analyse du plan du signifiant, laissant le signifié dans l'ombre. Celui-ci est l'objet potentiel, externe à la composition, auquel peuvent renvoyer certains signes – appelés aussi signifiants. Le renvoi au monde extramusical s'effectue par l'intermédiaire de formules mélodiques, rythmiques, dynamiques, timbriques. Elles sont des signes d'ordre « affectif, stylistique, gestuel, moteur ou encore visuel»[25] qui renvoient à des signifiés externes. Selon Tarasti, « des éléments réalistes et figuratifs empruntés au monde sensible sont intériorisés

[25] GRABOCZ (Márta), « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité », in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.23.

dans le discours musical, dans le réseau cinético-énergétique du texte musical »[26]. Márta Grabócz insiste sur la *référence aux genres, aux styles musicaux anciens*[27] comme élément partagé par ces unités musicales signifiantes (quelle que soit leur appellation), car ces genres ou styles possédaient en leur temps une « fonction ancrée dans la vie des collectivités » : ils rappelleraient alors à l'auditeur, par le sens culturel dont ils sont porteurs, des aspects de la vie. Ujfalussy, qui, avec les musicologues des pays de l'Est des années 1960-70, a préféré le terme d'intonation à celui de topique (avec Asafiev, Jiránek et Karbusicky[28]), l'a présenté comme « des formules, des types de sonorités musicaux spécifiques qui transmettent un sens humain-social, qui représentent des caractères déterminés dans l'ensemble de la composition […] C'est par la notion de l'intonation que la musique entre en contact avec une catégorie centrale, importante de l'esthétique, avec le typique. »[29] Szabolcsi publia 300 extraits de ce qu'il appelait pour sa part « éléments du langage musical commun »[30]. Pour les anglo-saxons (Ratner, Agawu, Almén…), les « unités culturelles du monde » signifiées par la musique de diverses façons, et possédant un lien « symbolique […] irréductible », sont appelées « topiques ». Hatten parle de « genres expressifs » pour les caractériser, et aussi de « champs de topiques » qui englobent des oppositions de topiques : tels le pastoral, le tragique, l'héroïque[31] ; il observe la manière dont ces topiques et champs de topiques peuvent structurer l'œuvre. Selon Raymond Monelle,

> « Nous assimilons les topiques à des fragments de mélodie ou de rythme, des formes conventionnelles ou encore des aspects du timbre ou de l'harmonie qui désignent des éléments de la vie sociale ou culturelle, et par conséquent des thèmes comme la virilité, la campagne, l'innocence, la plainte, etc. »[32]

Ces formules sont parfois puisées dans un fonds commun, constitué depuis l'âge baroque, par des représentations musicales d'affects. Pour catégoriser les topiques, les musicologues américains et anglo-saxons se sont inspirés des catégories des XVIII^e^-XIX^e^ siècles construites

[26] TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale,* Limoges : PULIM, 1996, p.294.
[27] GRABOCZ (Márta), *op.cit.,* p.22. En italique dans le texte.
[28] Cf. GRABOCZ (Márta), *ibid.*
[29] UJFALUSSY (József), « Zene és valóság » [« Musique et réalité »], in *Sur la musique, sur l'esthétique* [Zenéröl, esztétikáról], Budapest : EMB, 1980, p.164. (première publication : Zeneesztética [Esthétique musicale], in Bevezetés a marxista esztétikàba, Budapest : Cahier universitaire, 1978, p.136-37. Trad. de Márta Grabócz. Cité par GRABOCZ (Márta), *op.cit.*, p.46.
[30] GRABOCZ (Márta), « Le schéma discursif passionnel », in GRABOCZ (Márta), *op.cit.*, p.133.
[31] HATTEN (Robert), *Musical Meaning in Beethoven. Correlation, Markedness and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p.295. Cité par GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.52.
[32] MONELLE (Raymond), « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux » (2007), in GRABÓCZ (Márta) (dir.) (2007), *Sens et signification en musique,* préface de Daniel Charles, Paris : Hermann, 2007, p.178.

par Marpurg, Koch, Mattheson, A.B.Marx [33] : l'idée que des passions peuvent être représentées par des signes visuels ou auditifs y fut en effet largement répandue. Johann Mattheson s'appuya sur les affects repérés par Descartes (Admiration, Amour, Haine, Désir, Joie, Tristesse), sur les états intermédiaires dus à leurs combinaisons, et sur la rhétorique ancienne, dans le but de stimuler divers états d'âme chez l'auditeur[34]. Par exemple, il trouva « naturel » et « raisonnable » d'exprimer le sentiment de joie, qui lui semble correspondre à un mouvement de « dilatation » de notre « âme », par de « grands intervalles » ou des écarts « élargis »[35], ou encore « de voir que les petits, [voire] les plus petits intervalles sont les plus appropriés pour [figurer] la tristesse, [sensible dans le corps par] la contraction de [ses] parties subtiles » [36]. Ou encore, de peindre « la fierté, l'orgueil ou l'arrogance », par des « figures » « majestueuses » ou « pompeuses », un « mouvement [empreint de] sérieux et [de] grandiloquen[ce] » ; il affirma que la « ligne [mélodique] ne doit jamais descendre, mais toujours monter »[37]. Le « réservoir de figures » dont parle Ratner en définissant les topiques a été observée, par exemple, dans la musique vocale de Jean-Sébastien Bach, à travers la correspondance entre le texte des cantates et les figures musicales qui le rendent sensible. Une étude minutieuse de ces figures a été faite par le musicologue André Pirro[38]. Nous avons pu, quant à nous, constater, parfois, la persistance de certaines représentations d'affects (par exemple, l'affliction) ou de topiques (par exemple, le diabolique), déjà utilisés par Bach et ses contemporains sous des formes identiques ou dont la ressemblance est significative. Pirro lui-même perçut la permanence de certaines figures typiques dans la musique instrumentale de l'organiste. L'infiltration de ces figures destinées à la voix dans la musique que d'aucuns purent qualifier de « musique pure », ne semble pas seulement répondre à un mouvement de continuation d'une organisation figurale et rhétorique qui vise l'adhésion de l'auditeur au

[33] D'après GRABOCZ (Márta), « Bref aperçu… », in GRABOCZ (Márta), *op.cit.*, p.22.

[34] D'après CHARRU (Philippe) et THEOBALD (Christoph), *L'esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*, Sprimont : Mardaga, 2002, p.271.

[35] "Since for example joy is an expansion of our soul, thus it follows reasonably and naturally that I could best express this affect by large and expanded intervals". MATTHESON (Johann) et HARRISS (Ernest Charles), *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister : a Revised Translation with Critical Commentary.* Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981, part 1, chapter 3, section 56. Trad. de l'anglais.

[36] "Whereas if one knows that sadness is a contraction of these subtle parts of our body, then it is easy to see that the small and smallest intervals are the most suitable for this passion". MATTHESON (Johann), *id.*, part 1, chapter 3, section 57). Trad. de l'anglais.

[37] "Pride, haughtiness, arrogance, and the like, are also usually depicted or expressed with their special colors in notes and sounds, for which purpose the composer usually draws upon a bold, pompous style. He thus has the opportunity to use all sorts of majestic musical figures which require a special seriousness and grandiloquent motion; but he must never permit a musical line that is fleeting and falling, but always ascending". MATTHESON (Johann), *id.*, part 1, chapter 3, section 72). Trad. de l'anglais.

[38] PIRRO (André), *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris : Librairie Fischbacher, 1907. Disponible sur internet : https://archive.org/details/lesthtiquedej00pirr.

« discours musical » recherché[39], mais à des actualisations musicales certes personnalisées par le compositeur, mais néanmoins naturelles de schèmes affectifs ou descriptifs. L'emploi d'un tempo ou d'instruments spécifiques, ainsi que le profil d'un thème, peuvent caractériser un topique. C'est le cas du topique pastoral, observé par Grabócz chez Mozart. Y est distingué dans le thème principal les éléments communs suivants :

« - une ligne mélodique simple qui s'articule autour de la tierce, de la quinte et de la tonique ; elle est obligatoirement accompagnée de sa tierce (conduite parallèle en tierces en tonalité majeure)

- l'utilisation des flûtes, hautbois et cors dans cette même mélodie
- le point d'orgue dans la basse ou dans les cors ou dans une phrase ultérieure
- la pulsation dansante ternaire,

évoqu[ant] tous la musique de cornemuse » et constituant le « ''topique du pastoral'' simple ou primaire »[40] :

[39] D'après CHARRU (Philippe) et THEOBALD (Christophe), *op.cit.*, p.271.
[40] GRABOCZ (Márta), *op.cit.*, pp.134-135.

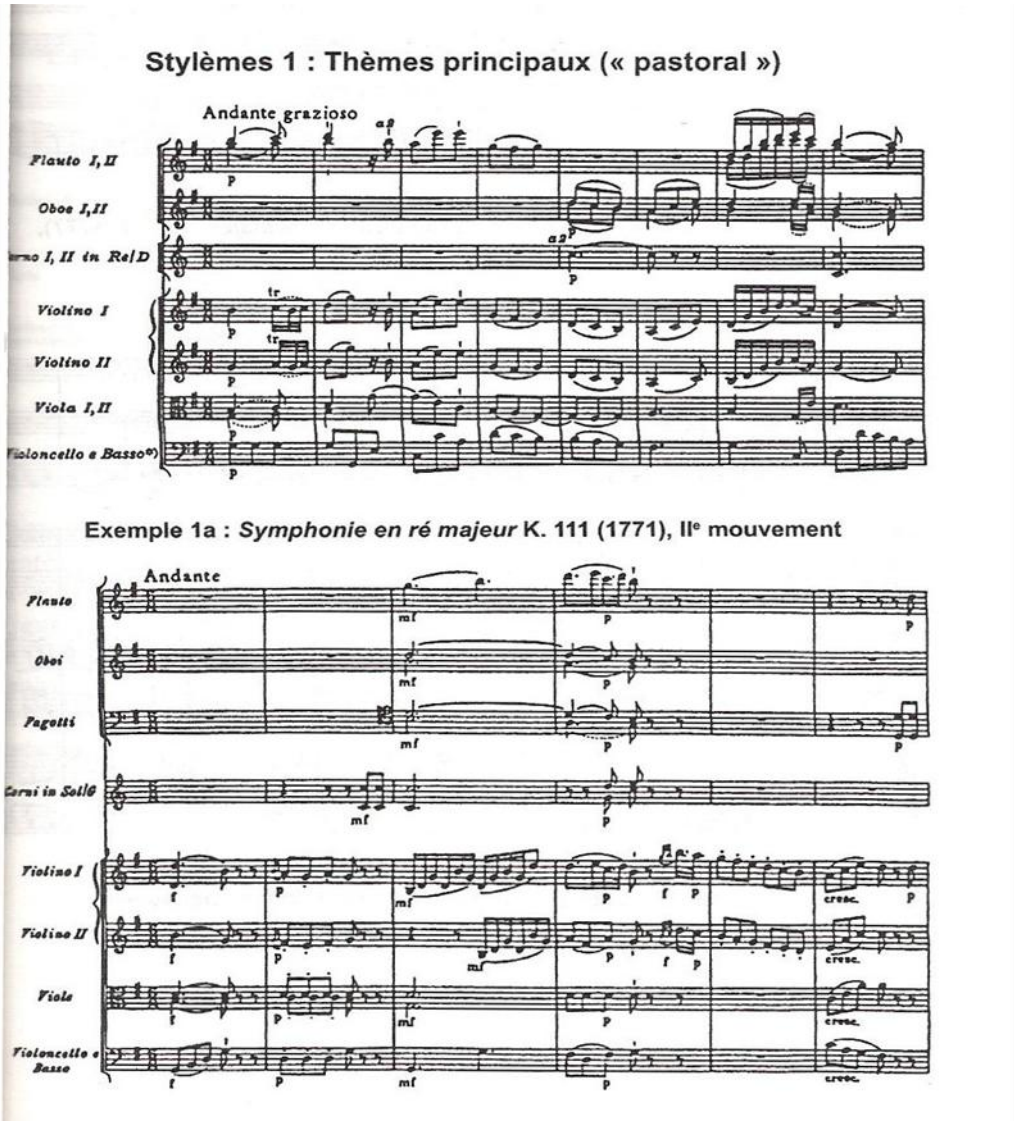


Figure 1: topique du pastoral relevé par Márta Grabócz dans le II[e] mouvement de la Symphonie "de Paris" K.297 de Mozart (1778)

De son côté, Eero Tarasti définit les figures en musique comme des situations musicales, par exemple celles de « lutte et victoire, récurrentes dans un corpus musical donné (par exemple, les sonates de Beethoven, les ballades de Chopin, les symphonies de Sibélius, etc…) ». Elles sont alors formées par des unités minimales de signification[41], renvoyant à des situations universelles (qui sont par exemple présentes dans les mythes de toute culture). Ce type d'analyse permet que des dynamiques puissent intégrer le rang de topiques, aspect que nous réutiliserons dans nos analyses.

Parmi les autres catégories d'unités de signification, nous distinguerons le sème, plus petite unité porteuse de signification, que nous considérerons dans sa stricte définition

[41] D'après TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale*, Limoges : PULIM, 1996, p.80.

sémiotique. Il s'agit d'un « élément de signification minimal, qui n'apparaîtra comme tel qu'en relation avec un autre élément qui n'est pas lui ; il n'a de fonction que différentielle et, de ce fait, ne peut être saisi que dans un ensemble organique, dans le cadre d'une structure »[42]. Par exemple, considérons le « lexème fauteuil. Les sèmes pertinents sont: « destiné à ce qu'on s'y assoie », « avec dossier », « pour une personne », « avec bras », « sur pied(s) »[43].

Les icônes, indices et symboles peirciens

En l'absence d'une théorie unifiée (et c'est sans doute mieux ainsi) sur la signification musicale, nous avons simplement emprunté à chaque musicologue les éléments d'approche de la signification qui nous ont paru correspondre le plus à nos positions personnelles, et qui étaient les plus adaptés à notre démarche. À l'instar de Monelle ou de Tarasti (et de Karbusicki), nous utiliserons les catégories de l'objet de Charles Sanders Peirce, pour analyser le moyen de renvoi du signe[44] à l'objet (ou signifié) : c'est-à-dire par icônicité, indicialité ou symbolisme. « Les icônes, écrit Tarasti, fonctionnent sur la base de l'isomorphisme. De là, leurs équivalents en musique sont l'imitation des sons naturels – le chant des oiseaux, le murmure d'une forêt, les gouttes de pluie, le tonnerre, etc. »[45]. Mais cela peut aller jusqu'à la mise en signe de figures instrumentales spécifiques. Afin de mieux comprendre, considérons un exemple tiré du « tableau » *Catacombes* des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Le morceau est inauguré par des octaves creuses et un saut d'octave (unisson sur trois blanches pointées avec point d'orgue) ; ensuite, les octaves descendent à la main gauche en chromatisme. Une mesure sur deux (mesures 5 à 9), les échos assourdis *pp* des accords *ff* « sont destinés […] à servir d'icônes externes pour les couloirs vides des souterrains et comme indices externes pour l'impression d'horreur qu'éveille ces espaces déserts »[46].

[42] COURTES (Joseph), *Introd. à la sémiot. narrative et discursive,* Hachette, 1976, p. 46.
[43] POTTIER (Bernard), *Travaux de Linguistique et de Littérature*, t. 2 n °1, Strasbourg, 1963, p. 14.
[44] Dans le langage Peircien.
[45] TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale*, Limoges : PULIM, 1996, p.85.
[46] TARASTI (Eero), *id.*, p.328.

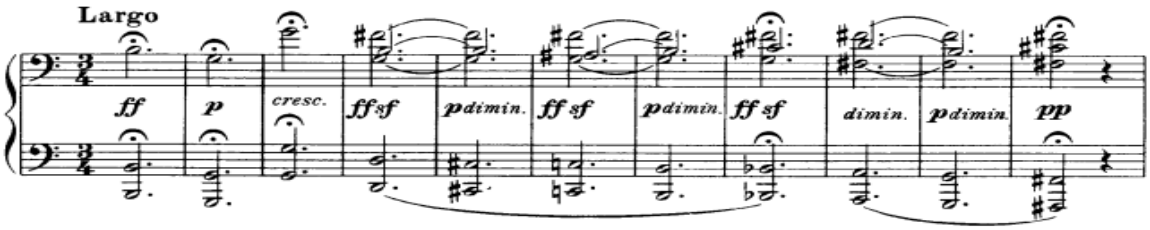



Figure 2: *Catacombes*, *Tableaux d'une exposition* (8), Modeste Moussorgski

L'écart produit par le redoublement de la même note simultanément, à une autre fréquence, et le saut de registre donne une impression de vide par isomorphisme avec un vide situé entre deux bornes et par sensation d'absence de tension puisqu'il s'agit de la même note. L'écho assourdi *pp* rend sensible la différence de potentiel par rapport à l'accord *ff* renforce ce sentiment de vide. Ceci correspond à la conception première, émotionnelle (– la « priméité » –) de ce phénomène sémiotique (sachant que tout phénomène peut être, selon Peirce, considéré comme un signe, dès lors qu'il entre dans un processus mettant en rapport : un signe ou representamen, un objet – ce que le signe représente – et un interprétant) ; cette impression première n'est alors pas reliée à une cause quelconque. Puis, dans un second temps (la « secondéité »), la signification de ce vide s'affine : il est relatif à quelque chose, causé par un deuxième objet, qu'il indique. D'une part, le titre du morceau charge ce vide d'un sens morbide, reliant l'absence à l'absence de vie ; d'autre part, les chutes de potentiel des accords *pp* signalent un état gravement amoindri de la figure de l'accord, voire un redoublement désinvesti, telle, peut-être, une ombre fantomatique qui planerait dans les souterrains funèbres qu'appelle le titre, *Catacombes* ; ces phénomènes contribuent tous deux à « l'impression d'horreur » dont parle le musicologue. Selon la définition de Karbusicky, « l'indice se réfère à l'état de l'objet ». L'impression immédiate de vide créée par ces accords est rejointe par une sensation d' « horreur » par le biais de la saisie de ce qui a pu causer ce vide – indiquée par le titre (là aussi il s'agit d'un renvoi indiciel, car indirect : l'on met en exergue le lieu qui abrite les ossements, qui réfèrent à l'ultime fatalité) et par les phénomènes musicaux décrits ci-dessus. Quand « il n'y a dans la priméité que du « même »[47] (comme, par exemple, dans la perception simple du vide), la secondéité « implique deux choses agissant l'une sur l'autre »[48], la conséquence d'un sentiment sur un autre (Peirce donne comme exemple dans

[47] EVERAERT-DESMEDT (Nicole), *Interpréter l'art contemporain [Texte imprimé] : la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, De Boeck et Larcier : Bruxelles, 2006, p.293.

[48] « it essentially involves two things acting upon one another". Trad. de l'anglais de PEIRCE (Charles S.), « What is a sign ? », p.5, in *The essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol.2, The Peirce Edition Project; Indiana University Press : Bloomington et Indianapolis, 1998.

l'article « What is a sign ? » la réaction qui consiste à se boucher les oreilles au moment où une forte sonnerie retentit : l'acte de se boucher les oreilles est alors un indice de l'existence d'une nuisance auditive[49]). Le signe est « affecté par cet objet »[50], on parle alors de renvoi indiciel. De la même manière, « la position d'une girouette est causée par la direction du vent : elle en est l'indice ; un coup frappé à la porte est l'indice d'une visite ; le symptôme d'une maladie est l'indice de cette maladie»[51]. Dans l'exemple musical tiré de l'œuvre de Moussorgski, les échos *pp* seraient, en plus d'être des icônes du vide, des indices de la mort latente.

Quand un phénomène est inclus dans un processus qui s'avère obéir à une règle, on parle de tiercéité : c'est la troisième catégorie sémiotique selon Peirce. Il donne l'exemple, dans la suite de la situation du même article, de l'ouverture d'une porte par l'individu qui entend l'insupportable sonnerie : celle-ci cesse immédiatement. Quand il referme la porte et va s'asseoir, la sonnerie retentit à nouveau. Il repart ouvrir la porte et la sonnerie cesse à nouveau, ce qui confirme ce qu'il commençait à présumer, à savoir le lien d'implication entre les deux phénomènes. Ouvrir la porte permet de faire cesser la sonnerie : cette action est le moyen d'obtenir ce résultat[52]. Contrairement à ce qu'il se passe dans la priméité et la secondéité, qui ne mettent en jeu que sensation (*feeling*) et réaction, la tiercéité se caractérise par l'apprentissage (*learning*) et la pensée (*thought*), qui aboutissent donc à la connaissance (*knowledge*)[53]. Catégorie de la représentation[54], la tiercéité verra les signes renvoyer à leur objet par relation symbolique. « Un ticket d'entrée à un spectacle ou un billet de banque » agiront comme objet investi d'une valeur ou d'un passe-droit, tandis que les « mots de la langue »[55] sont bien des représentations codifiées porteuses d'un contenu… En musique, par habitude culturelle, on attribue couramment à certains motifs ou orchestration des contenus typiques qui agissent en tant que symboles: ainsi de certains motifs de fanfares joués par les cuivres qui pourront renvoyer à l'idée de guerre ou du moins au monde militaire.

[49] D'après PEIRCE (Charles S.), *ibid.*
[50] EVERAERT-DESMEDT (Nicole), *op.cit.*, p.293.
[51] EVERAERT-DESMEDT (Nicole), *op.cit.*, p.293.
[52] D'après PIERCE (Charles S.), "What is a sign", *op.cit.*, p.5 : "He finds that one action is the means, or middle, for bringing about another result."
[53] D'après PIERCE (Charles S.), *ibid.*
[54] EVERAERT-DESMEDT (Nicole), *op.cit.*, p.290.
[55] EVERAERT-DESMEDT (Nicole), *op.cit.*, p.293.

La musique contemporaine et la signification

Mais revenons aux compositions de notre corpus, écrites des années 1970 à aujourd'hui. Dans ce type de musique, atonale et souvent athématique, les correspondances « classiques » entre représentation musicale et signifié, basées sur les formules mélodiques ou rythmiques, ne sont plus entièrement suffisantes, et les entorses aux formes traditionnelles sont moins pertinentes pour saisir les effets « narratifs » que ces écarts indiquaient éventuellement dans la musique classique : les compositions contemporaines, étant données leur liberté formelle, confinent en effet à l'unicité de chaque œuvre (même si des constantes avec les anciennes formes existent dans quelques œuvres du corpus). On peut certes observer encore dans les œuvres de notre corpus certaines tournures mélodiques ou rythmiques qui renvoient depuis l'âge baroque à une émotion (par exemple : la terreur par le trémolo dans le grave), à un concept – par exemple la mort –, à un style musical : la fanfare, le style vocal (choral de Bach chez Halffter), et y constater des phénomènes de tensions « habituels » (dissonance extrême dont la perception réelle provoque une sensation virtuelle de souffrance, etc.). Mais cela n'étant pas suffisant, nous nous sommes tournés vers des outils extra-musicaux plus propices à l'analyse des phénomènes indicibles dans ces musiques, faisant ainsi un travail de défrichage sur ce thème spécifique. La narratologie est d'ailleurs peu développée pour ce qui est de la musique contemporaine en général. De nouveaux modes d'investigation sont requis, des théories admises doivent être adaptées. La thématique de l'indicible doit s'accommoder d'outils qui puissent s'insérer dans des logiques souvent non standard, qui elles-mêmes répondent au besoin de réfléchir sur un vague qui dépasse le langage ordinaire, lié à l'évènement traumatique. L'importance du plan thymique, par exemple, se révélera ici particulièrement utile pour caractériser certaines figures de l'indicible et de ses thèmes associés. Dans la musique tonale, avaient lieu des contrastes provoqués par la modulation d'un ton majeur à son relatif mineur : ceux-ci étaient souvent synonymes de passage à un certain sentiment de tristesse – voire, pour Michel Guiomar, un symptôme « crépusculaire » qui pointerait une prégnance de la Mort, déstabilisant l'atmosphère de « divertissement » instaurée par le mode majeur[56]. Ce type de contraste ne pouvant plus guère avoir lieu dans la musique contemporaine du fait de son affranchissement des règles tonales, ce changement de caractère pourra parfois être figuré différemment par les changements dynamiques et thymiques. Par exemple, une dysphorie pourra être signifiante, et figurer une

[56] D'après GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà* [Paris] : J. Corti, 1988, p.59.

disparition ou une désagrégation selon son écriture et les éléments qui l'accompagnent ou l'environnent. Mais, elle pourra également, tout comme l'euphorie, constituer un « simple » débrayage potentiel (selon une notion reprise par Tarasti à Greimas, qui lui-même s'inspire de la notion « d'embrayeur » de Jakobson) – par rapport à une situation musicale dont il se couperait. Les phénomènes musicaux présentant un dépassement de la limite s'observeront par rapport à une attente de l'auditeur (ex : durée d'une note qui excède la durée que l'on en attend ; la composition va alors « à l'encontre de cette qualité cinétique innée de la musique » [57], au même titre que le bris d'un élan, d'une tenue, d'une harmonie abolit l'énergie cinétique dont nous attendons qu'elle perdure [58] pour créer un effet narratif. Les irruptions instrumentales pourront constituer des effets « crépusculaires » au sens où l'entendait Guiomar, tels des « *contre-nuit* lumineux »[59] qui affirmeraient, par la violence de leur surprise (et, souvent, la surprise de leur violence), la figuration de l'indicible évènement – duquel l'idée de mort serait sous-jacente. Les figures et procédés musicaux pointant le dépassement de la limite et le chaos mentionnés plus haut (saturation, dissonance extrême, brouillage, éléments conflictuels, figures guerrières, disjonction, déconstruction…) qui seront rejointes par d'autres figures de l'indicible relatives à ses résonances (tels le ressassement, la hantise…), pourront être entendues au prisme des catégories peirciennes de la signification et de représentations correspondantes dans les autres arts. Par exemple, le trouble radical causé par la violence indicible, pourrait, dans une œuvre hantée par les phénomènes de violence comme *Officium Defunctorum*, être figuré par une micro-polyphonie complexe produisant un flou radical ainsi qu'une continuité excessive dans l'expression du neutre[60] ; ou encore, la disjonction relative à l'innommable, à l'incommensurable de l'évènement indicible pourrait être relevée, au sein d'une œuvre composée sur ce thème ou faisant entendre des figures s'y rapportant, dans les moments présentant une hétérogénéité frappante : on entendra par exemple une opposition simultanée entre atonalité et tonalité dans le troisième mouvement de la même œuvre, la citation du principal choral de la *Passion selon Saint-Matthieu* (mesures 47-64) venant accentuer, par contraste, la distance entre une expression extrêmement grinçante de l'orchestre et l'idée d'une pureté lointaine. Toutes ces figures seront, bien sûr, analysées avec un soin particulier dans la deuxième partie.

Ce que l'on reprochait à la représentation musicale des affects du temps de Bach, c'est-à-dire la possibilité pour une figure de représenter plusieurs référents, ou l'éventualité,

[57] TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale, op.cit.,* p.145.
[58] *Id.*, p.144.
[59] GUIOMAR (Michel), *op.cit.*, p.121.
[60] comme à la mesure 18 du quatrième mouvement (voir figure 23 et exemple audio 15 et 24).

pour un signifié, d'être « mis en musique » de plusieurs façons distinctes, s'avère en fait être un atout pour la musique en tant que représentation de l'indicible : d'une part, les signifiés (ici parties synecdochiques de l'indicible), s'expriment par des constantes mélodiques, rythmiques, timbriques, texturales ou dynamiques, certes larges, mais qui suffisent pourtant à les reconnaître comme représentations de ces concepts d'altérité absolue, de démesure ou d'irréel, aidées également par les processus dynamiques de l'indicible contextualisé que nous avons relevés (par exemple la disparition dans le contexte de l'agonie : mélodie – ou registre – descendant, fragmentation rythmique, silences proliférants, nuance decrescendo, voire *ppp*). Pour la méthode archétypologique, il y a risque de « polyvalence sémantique au niveau de l'objet symbolique » à cause de « l'enchevêtrement des motivations »[61] : par exemple, « l'ascension et le vol que l'oiseau partage avec la flèche »[62]. En musique, il est essentiel de reconnaître qu'il est, dans le cas de l'analyse structurelle, parfois suffisant de considérer un tel schème correspondant comme ascensionnel, surplombant voire léger : déceler un référent plus précis peut évidemment nous intéresser, cependant les sèmes caractéristiques précités permettent seuls de caractériser une « action » simple analysable comme un moment dynamique qui intègre le proto-récit musical, axe capital potentiel autour duquel se meut le flux sonore, à l'instar d'autres schèmes.

Mais surtout, nous avons voulu tirer nos observations de la spécificité du langage musical contemporain et des particularités stylistiques de chacun des auteurs traités. Selon Deliège, « on ne peut extraire des potentialités de sens que par une investigation des traits les plus caractéristiques produits par chaque grammaire, par chaque style particulier »[63]. Dans cette idée, les figures de l'indicible seront entendues à l'intérieur d'une ou de plusieurs œuvres de chaque compositeur[64] et éventuellement comparées avec les figures de l'indicible d'autres compositeurs. Cela dit, les éléments que nous relèverons comme ceux faisant entendre d'emblée des signifiants du dépassement de la limite ou du chaos, ou bien, des émotions ou topiques relatifs à l'indicible de la guerre ou de l'expérience-limite nous amèneront à nuancer l'affirmation de Deliège : ces figures sonores, personnalisées, semblent relever tout autant de signifiés rhématiques, c'est-à-dire d'ordre général, universel – n'importe quelle violence extrême, n'importe quelle souffrance, n'importe quelle guerre seraient potentiellement rendues saisissables par la musique par l'actualisation sonore. Leur sens découlerait alors en partie de ces projections artistiques qui, avant d'appartenir au

[61] DURAND (Gérard), *Les Structures […], op.cit.*, p.73.
[62] *Ibid.*
[63] DELIEGE (Célestin), *Sources et ressources d'analyses musicales*, Mardaga, 2005, p.120.
[64] Nous avons pu entendre de nombreuses œuvres de chaque compositeur.

compositeur, découleraient d'évènements ayant touché une communauté de victimes, directes (les morts, les blessés, les parents) ou indirectes (les artistes).

Structure et signification

Nous assistons, à l'écoute de ces œuvres puis dans leur analyse détaillée, à un *déséquilibre de la dramatisation* (telle qu'elle était d'usage dans les œuvres baroques, classiques). Selon Márta Grabócz, l'alternance habituelle de caractères contrastants et leur accentuation produit une dramatisation (par exemple, dans le *Second Livre* des *Pièces pour clavecin* de Couperin, le *Huitième ordre* fait entendre cette succession : le contraste s'accroît entre les pièces finales, de la *Gavotte* (plutôt vif) à laquelle succède le *Rondeau* (plutôt lent), à la *Passacaille* (très lent et très lourd) suivie d'une *Quasi gigue ou caccia* (selon Grabócz), très vif et très léger[65]. Ces différents caractères correspondraient à des fonctions qui par leur « alternance logique et finalisée […] pourraient – du point de vue purement expressif – être rapprochées du processus dramatique du récit, de sa séquence de fonctions, de sa stratégie de « procrastination » et de surprise »[66]. La période classique viendra y ajouter l'élément nodal qui manquait aux compositions pour qu'elles se structurent comme un drame : la partie rendant sensible les péripéties. La forme-sonate notamment, par l'entremise du développement, permettra l'action réciproque des éléments thématiques, et leur transformation : pourront alors s'entendre de nouvelles unités signifiantes. Les topiques ou pathèmes qui possèdent des liens de contradiction, de contrariété ou de complémentarité, pourront peut-être intégrer une analyse logique, si l'on se réfère au carré sémiotique de Greimas[67], modèle de la « structure élémentaire de la signification » qui est « défini comme la mise en corrélation de termes contradictoires couplés »[68]. Celui-ci, selon les mots de son créateur, rend visible « les premières articulations du sens à l'intérieur d'un micro-univers sémantique »[69], autour de quelques moments-clés (qui sont une réduction de la suite de fonctions du conte merveilleux décelées par V.Propp[70]) :

- Première situation, évènement, affect, topique (S1)

[65] Cité par GRABOCZ (Marta), « Les théories du récit d'après Paul Ricœur », in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.99.
[66] *Id.*, p.100.
[67] GREIMAS (Algirdas Julien) et RASTIER (François), "The Interaction of Semiotic Constraints", in *Yale French Studies* 41, 1968, pp.86–105. Published by : Yale University Press, DOI: 10.2307/2929667. Disponible en ligne à l'URL: http://www.jstor.org/stable/2929667.
[68] GRABOCZ (Marta), « La narratologie générale », in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.74.
[69] GREIMAS (Algirdas Julien), *Du sens*, Paris : Seuil, 1970, p.161.
[70] PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1965. D'après GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.74.

- Négation de la première situation qui implique la deuxième situation (non-S1)
- Assertion d'une nouvelle unité expressive (S2) impliquée par non-S1
- Négation de cette nouvelle unité expressive amenée par la péripétie (du topique qui lui est inhérent) et nouvelle situation (confirmation de la situation initiale). Possibilité toutefois que la péripétie amène une situation opposée à la situation de départ[71].

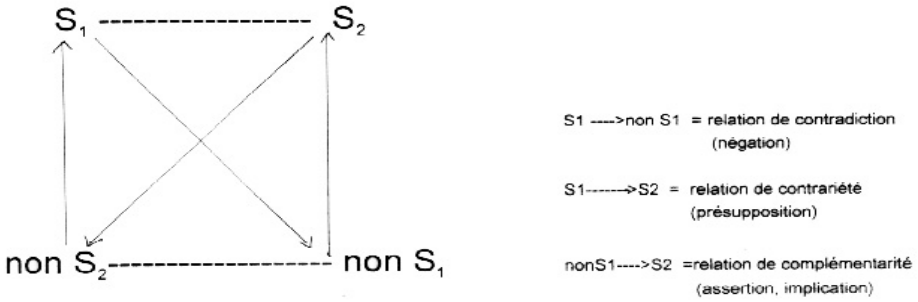


Figure 3: le carré sémiotique de Greimas

L'articulation de la correspondance entre proto-récit et composition musicale contextualisée se base sur certains points importants. Selon nous, il peut exister une proto-intrigue dans la musique, caractérisée d'une part, par une situation initiale, un retournement, des péripéties, et une situation finale. Nous nous appuyons notamment sur les définitions de la narrativité de Ricœur – « finalement, tout le processus dramatique du récit peut être interprété comme le renversement d'une situation initiale, qu'on peut décrire en gros comme rupture d'un ordre, au bénéfice d'une situation terminale, conçue comme restauration de l'ordre »[72] – ou encore, par exemple, d'Anne Hénault : « on pourra dire qu'il y a narrativité lorsqu'un texte décrit, d'une part, un état de départ sous la forme d'une relation de possession ou de dépossession avec un objet valorisé et, d'autre part, un acte ou une série d'actes producteurs d'un état nouveau, exactement l'inverse de l'état de départ »[73]. Marta Grabócz remarque que les quatre fonctions articulées autour de l'intrigue décrites par Paul Ricœur peuvent s'entendre de façon remarquable dans la succession des moments majeurs de certaines formes-sonate. Considérons l'exemple de la succession des signifiés dans l'*Andante* de la Symphonie « Prague » K.504 de Mozart : « 1) situation (ou ordre) initiale »[74] = deux premiers

[71] D'après GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.74.
[72] GRABOCZ (Marta), « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité », in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.50.
[73] HÉNAULT (Anne), *Les enjeux de la sémiotique*, Paris : PUF, 1979, pp.143-44. Cité par GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.49.
[74] Étapes narratives ci-après décrites par GRABOCZ (Marta), *id.*, p.100 que nous avons appliquées à un autre exemple cité dans son ouvrage. Cf. figure 4 et note 74.

thèmes musicaux dans le topique du pastoral, de l'équilibre; « 2) méfait ou manque » = développement, versions mineures du premier thème, topiques de la tristesse/du renoncement : signifié « en contraste avec le premier, présenté souvent dans le pont, pas nécessairement par le deuxième thème », comme ici ; « 3) intrigue, lutte, série d'épreuves = un nouveau signifié qui apparaît au cours du développement, en plein milieu de confrontation des deux premiers signifiés »; ici, l'exclamation de douleur… « 4) rétablissement de l'ordre initial » : ici, l'apaisement, la consolation qui rejoint la sérénité initiale.

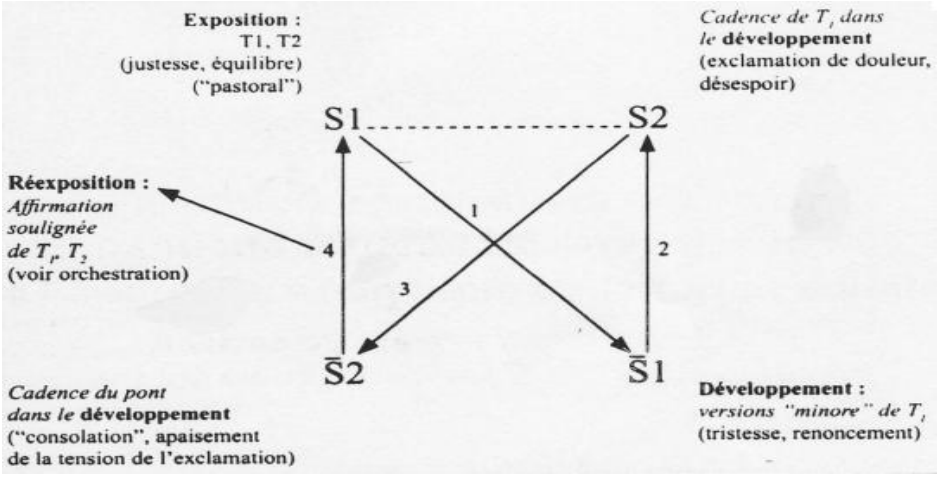


Figure 4: schéma global de l'articulation des affects dans l'Andante de la Symphonie « Prague » K.504 de Mozart (schéma utilisant la structure élémentaire de la signification)[75]

Applications, adaptations et autres méthodes d'analyse structurelle liée au sémantisme pour les œuvres du corpus

Le carré sémiotique nous servira principalement à résumer les relations des topiques principaux d'une œuvre qui permettra cette correspondance ; cependant, il ne nous en garantira pas le relevé des subtilités signifiantes. L'éventuelle complexité ou quantité des sèmes nous amènera à trouver d'autres modèles comme la matrice de concepts de Franceschi, qui reprend les assises fondamentales de contrariété et de complémentarité du carré (là encore, nous l'utiliserons d'un point de vue global), ou encore les types d'intrigue relevés par Rinn dans les récits du génocide. Nous observerons l'utilité des variations thymiques dans l'analyse des œuvres. Nous relèverons surtout les spécificités formelles de chacune d'entre elles.

[75] Exemple et légende inclus dans GRABOCZ (Marta), « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité », in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.43.

Dans le corpus que nous allons étudier ici, le poids des figures de la violence, de la mort, de la souffrance, de la répétition stagnante, de l'infinie incertitude que provoque le flou, de tous les moments, en somme, qui participent à une expression de l'indicible évènement, est tel qu'il confère aux morceaux la sensation d'un « mal » démesuré. Si les nombreux contrastes, et notamment certaines « améliorations » d'ordre pathémique permettent un suspens (et s'inscriraient notamment dans la section des « péripéties » du proto-récit), ils ne font généralement que prolonger les assauts virtuels des éléments hostiles, qu'ils soit belliqueux tels des guerriers acharnés (*Daliniana n°1*), mystérieux comme le gouffre aspirant de la mort (*Tenebrae*), inarrêtables comme un cataclysme provoqué par un mal humain et inconnu (plusieurs passages *d'Officium Defunctorum*), ou comme un processus mécanique barbare (*Quatuor n°4*).

La transvaluation des éléments majeurs étant prépondérante pour reconnaître une musique comme narrative selon Byron Almen, cette observation s'avère importante pour les œuvres que nous allons étudier. Correspondant à la métamorphose des éléments initiaux aboutissant à un retournement, elle est un processus courant dans les compositions de notre corpus. Même si les structures ne sont pas toutes basées sur des modèles anciens[76], les transvaluations d'éléments (motiviques ou non) ou de sèmes sous-jacents à ces éléments permettront d'entendre des évolutions affirmant une proto-intrigue, en plus des multiples figures renvoyant à des éléments de signification, dans lesquelles l'indicible évènement, sous toutes ses facettes, tiendra une place prépondérante.

Dans le chapitre « Approche d'une sémantique de la musique »[77], l'auteur définit les sèmes et les lexèmes musicaux et indique la possibilité de les analyser aussi bien sur l'axe syntagmatique (« linéaire », « qui couvre le processus sonore dans son déploiement progressif ») que sur l'axe paradigmatique», qui est « dictée du dehors », et où « les relations entre unités significationnelles se lisent du tout à l'ensemble des parties », admettant donc « les équivalences, les parallélismes, les formes dérivées, reprises variées… »[78]. Il s'appuie donc en cela sur les observations de Ricœur[79]. Les évènements successifs des œuvres que nous avons étudiées seront relevés de façon linéaire, pour pointer la dimension syntagmatique de la [proto-]histoire composée d'évènements chronologiques[80] ; puis, ces éléments seront

[76] La deuxième *Daliniana* est une forme palindromique, le *Quatuor n°4* s'inspire beaucoup des fonctions de la forme-sonate, *Tenebrae* est un ABA' ou palindrome irrégulier.
[77] DELIEGE (Célestin), *op.cit.*, p.85. Parution initiale: *Revue belge de musicologie*, vol.XX 1-4, Bruxelles, 1966, pp.21-43.
[78] DELIEGE (Celestin), *op.cit.*, p.95
[79] Voir notamment GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.65.
[80] GRABOCZ (Marta), « Les théories du récit d'après Paul Ricœur », in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.96.

observés ensemble, dans ce que Ricœur nomme la « dimension configurante », qui « transforme les évènements en histoire »[81]. Des constantes seront alors dégagées malgré la diversité des œuvres. Les décolorations extrêmes de l'isotopie de l'indicible à l'intérieur de l'œuvre ou du corpus, c'est-à-dire la multiplicité de ses aspects, seront explorées, ainsi que les différentes manières de les traiter. La grande singularité de chaque œuvre, malgré les constantes, sera relevée ; une place importante sera accordée à l'objet de la composition, préalable à la théorie, la pensée du compositeur s'affranchissant aisément de schémas trop rigides.

Pour ce faire, nous utiliserons des outils multiples : l'analyse structurale « traditionnelle » nous permettra principalement d'isoler les « figures », procédés ou processus de l'indicible. Elle sera effectuée après une étude acousmatique, la cinétique des éléments étant primordiale dans des musiques composées sur le thème de l'extrême violence, de la mort... Les marqueurs de l'indicible seront confrontés, ou confirmés, par les résultats d'analyses littéraires de l'indicible.

Nous avons pu observer des particularités relatives à l'*être* en tant que phénomène musical opposé au *faire*, c'est-à-dire manifestant, selon nous, un état et non une action (Tarasti indiquait quant à lui que « l'impact de l'être est de ralentir ; le faire a pour effet d'activer la pulsion de la musique »[82]. Un tel type d'état est sujet dans le déroulement de ces œuvres à des dégradations qui s'inscrivent dans les spécificités que le sémioticien Michaël Rinn a relevé dans son analyse sémiotique des récits du génocide, sous l'appellation d'étapes du « cycle de la victime » et qui, sous d'autres formes, sont en accord avec la thématique de la guerre d'Espagne – et parfois avec celle de l'évènement indicible dans son acception globale – telles que : l'oppression perpétuelle, la souffrance durative, l'altération d'identité et la disparition.

Nous avons donc été amenés à chercher des outils extra-musicaux pour étudier un thème et une période qui manquent, musicologiquement parlant, de références, en particulier sur ce thème. Nous les avons appliquées en partant des spécificités des compositions. L'étude des récits du génocide par Michael Rinn nous a permis de trouver une correspondance avec notre repérage dans les œuvres d'un certain nombre de disjoncteurs. Dans les récits du génocide, les disjoncteurs sont des ruptures entre deux séquences textuelles réalisées par divers changements de constantes, générant des « effets de dramatisation « indicible »[83].

[81] *Ibid.*
[82] TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale*, *op.cit.*, p.93.
[83] RINN (Michael), *op.cit.*, pp.124-125.

Actoriels, fonctionnels, spatiaux, temporels, isotopiques, graphiques, aspecto-temporels, modaux, anaphoriques ou de connection dans les textes[84], ces changements s'opèreront selon d'autres paramètres en musique, où les conjoncteurs/disjoncteurs seront réalisés par les contrastes immédiats de motifs mélodiques, rythme ou mètre, tempo, timbre, densité, registre, profil thymique, texture ou orchestration, mode de jeu, correspondant à des sèmes qui s'organisent en oppositions [85] : continu/discontinu, dense/aéré, haut/bas, fort/faible, unifié/désunifié, fini/infini, mesuré/démesuré, déterminé/indéterminé… mais aussi en topiques contrastants : désolation/plénitude (par exemple de violence), vie/mort…

Le pré-sémantisme en tant que « réservoir » adapté à la représentation de l'indicible

Mais c'est aussi vers le niveau pré-sémantique, primitif, des figures, qui s'accorde avec la faille linguistique qu'entraîne l'évènement indicible, que nous avons voulu approfondir notre investigation. Ainsi, plus qu'une application de modèles littéraires à la musique, nous avons cherché d'autres outils qui préexistent à tous les arts temporels. Nous avons découvert, dans les *Structures anthropologiques* de Gilbert Durand, les schèmes pré-sémantiques, qui sont de potentiels mythèmes universels ou culturels : l'élévation ; la chute ; la destruction ; la reconstruction ; l'errance ; la révolte ; le dédoublement… Nous avons constaté leur adéquation avec certains moments-clés des œuvres. Par ailleurs, cette véritable correspondance de l'archétypologie avec l'analyse des musiques que nous étudions soulignerait, peut-être, le lien pré-sémantique et pré-musical qui existerait et donnerait naissance à ces « enfants de même parent, selon, notamment, Byron Almén (le « kindship model »).

De ce narratologue musical, nous avons tiré et expérimenté l'idée de pré-sémantisme pour analyser ces figures spécifiques de l'indicible. Ses conceptions de la narration par la musique nous a influencé, même si nous parlerons quant à nous de « proto-intrigue » – terme emprunté à Raphaël Baroni, qui propose de redéfinir l'intrigue comme une forme dynamique qui dépend d'une progression passant par des phases de tension et de détente et constitue en cela un point de convergence évident avec les œuvres musicales.

[84] *Ibid.*
[85] Voir TARASTI (Eero), *Mythe et musique*, éditions Michel de Maule, 2004, pp.100-101. S'inspire de GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1966, pp.24-25.

Une proto-histoire musicale axée selon nous autour de moments-clés faisant entendre des aspects ou des réactions à l'indicible évènement sera audible à différents degrés et de différentes manières selon les œuvres. D'une manière générale, tout élément « marqué » qui verra son rang ou sa constitution changer au cours de l'oeuvre (par rapport à l'arrière-plan ou aux autres éléments) manifestera un tournant narratif majeur. Nous nous appuyons musicologiquement en cela, en partie, sur les observations de Tarasti et la conception de la narration musicale d'Almen, qui se base sur les considérations formelles de Frye et de Liszka.

D'autres éléments pré-sémantiques constituent un thésaurus de formes abstraites dans lequel le créateur peut puiser : les affects de vitalité mis en évidence par Daniel Stern, caractérisés par une variation de l'intensité en fonction du temps, sont antérieurs aux affects catégoriels comme la joie, la colère ou la tristesse (et peuvent aussi contribuer à leur formation). Ils font partie des modes de relations amodales qui existent chez le nouveau-né. L'indicible serait en contact avec une telle primitivité, dans le vécu de l'expérience-limite comme dans les œuvres.

Certaines formes d'expériences humaines sont mal transmises par le langage. Celui-ci ne peut rendre sensible immédiatement toute la subtilité de certains « caractères insaisissables, [qui] sont mieux rendus par des termes dynamiques, kinétiques tels que « surgir », « s'évanouir », « fugace », « explosif », « crescendo », « decrescendo », « éclater », « s'allonger », etc. Ces termes dynamiques correspondent à des affects de vitalité que le nourrisson ressent avant d'être réceptif aux émotions. Le profil énergétique, basé sur les paramètres de temps et d'intensité est ce qui dirige ces affects. L'affect de vitalité accompagne un affect catégoriel, tel un « sourire explosif », mais n'en est absolument pas dépendant. Pour reprendre l'exemple que donne Stern, « voir quelqu'un se lever de sa chaise de façon explosive » manifeste le même affect de vitalité[86].

La manière de traiter les formes, les sons… dans l'art trouve une correspondance dans les comportements spontanés : elle peut traduire « la perception en sensation », en « transmut[ant] des perceptions « véridiques » (harmonie de couleurs, résolutions linéaires comme le note Stern,[…]) en formes virtuelles de sensation telles que le calme »[87] ; ou, une irruption de coups percussifs comme une sensation de violence. Suzanne Langer a ainsi émit l'hypothèse que l'organisation des éléments dans les œuvres d'art « semble mettre en valeur un aspect ressenti de la vie »[88]. La danse actualise ainsi des affects de vitalité par des

[86] STERN (Daniel), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003, p.80.
[87] *Id.*, p.206.
[88] *Id.*, p.205.

variations énergétiques, telles que l' « explosion » ou l' « implosion », ou encore des « efforts », des « errements », des « contraintes »[89]. La musique, outre le fait de s'ancrer dans une temporalité réelle, crée « un temps vécu ou ressenti »[90], fait d'accélérations, de trébuchements, de suspensions ponctuelles, d'étirements[91]…, autant d'éléments pouvant constituer des tournants proto-narratifs du morceau ou intégrer la formation d'unités signifiantes. Le compositeur est celui qui musicalise, si l'on procède à ce type d'analyse inspiré de Daniel Stern, des schèmes primordiaux, potentiellement déjà manifestés musicalement intérieurement, mais résultant dans tous les cas d'intensité, de formes, de patterns temporaux, d'affects de vitalité, d'affects catégoriels (colère, joie…) et de dimension hédonique (agréable, désagréable…), puis qui leur applique des actions cognitives (synthèse, développement, déconstruction…), à l'image du nourrisson qui organise les éléments abstraits et globaux expérimentés[92]. Ces éléments sont pré-sémantiques et constituent un thésaurus de formes abstraites dans lequel le créateur peut puiser[93]. Selon Stern, le domaine du lien interpersonnel émergent est le « seul concerné par l'organisation en train de naître ». Or, « tous les actes créateurs s'appuient sur ce domaine », selon lui. La plupart des adultes qui traduisent ces expériences en mots croient avoir affaire à une organisation de « pensées, perceptions, actions »[94]. Ceci est l'inverse dans le cas de la musique qui résulte d'emblée d'une équation mathématique. La permanence des traits de l'indicible évènement dans la conscience créatrice pourraient être « réactivés » par les affects de vitalité, mais aussi par l'intermédiaire des émotions qui lui sont liées (la tristesse, le dégoût, etc…), par les sensations qui s'y rattachent (la souffrance), et encore par la persistance du « blanc » provoqué par l'écartèlement de deux mondes injoignables (sauf dans le chaos).

Nattiez[95] pense que la notion d'interprétant de Peirce – sans laquelle le signe resterait dichotomique avec d'un côté le signe (ou representamen), de l'autre l'objet – entrave la validité d'un outil structuraliste tel que le carré sémiotique de Greimas. Selon nous, l'interprétant tient un rôle essentiel dans l'actualisation de la signification, mais, confirmerait l'adéquation du signe à l'objet : validation qui ne ferait qu'asseoir l'existence de la correspondance icônique, indicielle ou symbolique entre le signe et l'objet ; autrement dit

[89] *Ibid.*
[90] *Ibid.*
[91] *Ibid.*
[92] STERN (Daniel), *id.,* p.94.
[93] *Id.*, p.95.
[94] *Ibid.*
[95] NATTIEZ (Jean-Jacques), « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*[En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 04 novembre 2015. URL : http://narratologie.revues.org/6467.

entre ce qui pourrait s'appeler alors le signifiant et le signifié. Nous avons éprouvé les limites du carré sémiotique pour retracer la proto-intrigue musicale dans l'ensemble des musiques étudiées (et donc utilisé d'autres modèles, en en gardant à l'esprit la valeur succincte, mais néanmoins pertinente ; par exemple, la permanence des oppositions de topiques sur lesquelles s'appuient ces modèles, les relations de corrélation de ceux-ci… se retrouvent indéniablement dans les musiques sous des formes différentes, c'est-à-dire purement musicales, qui pourraient prendre racine à un niveau profond dans le pré-sémantisme du schème et de l'affect de vitalité, dont Nattiez, par ailleurs, s'appuyant sur Stern, explique bien l'amodalité, sujette à diverses actualisations artistiques. L'idée n'est plus, comme dans les analyses narratologiques basées sur le structuralisme, de faire correspondre à un modèle littéraire une forme musicale, mais bien de déceler ce qu'ils peuvent avoir en commun, tels des « enfants de même parent » [96] ; de même, les figures de l'indicible évènement, seraient des traces différenciées selon la discipline mais néanmoins faites des mêmes formes cinétiques. Comme le rappelle Nattiez, « ce sont des réponses à caractère cinétique que l'on trouve souvent dans les verbalisations sur la sémantique musicale obtenues par les expérimentalistes »[97].

Un détour est nécessaire pour saisir le lien entre les formes cinétiques que peuvent être les intonations et les prémisses du sémantisme. Le processus de communication entre mère et nourrisson peut nous renseigner sur le contenu des émissions vocales réciproques, et notamment sur l'existence du sémantisme au sein d'une intonation, dont le « contour » figure ce sémantisme :

> Le bébé utilise des formes protolinguistiques d'expression qui, notamment avec le recours à des contours intonatifs dotés de sémantisme, seront à la base de ce que les chercheurs appelleront ultérieurement la proto-narrativité […] Ce qui est constitutif du « dialogue musical » entre la mère et l'enfant est, selon les résultats des enquêtes [de Papoušek (1981) puis de Trevathen (1993) et Malloch (1999-2000)][98], un événement vocalement exprimé, fait du début ou de la fin d'une vocalisation dont l'amplitude est spécifique, d'un moment plus fort ou d'un changement dans le contour des hauteurs de la voix de la mère. La mère utilise certains mots auxquels l'enfant répond par des vocalisations, le tout s'inscrivant dans un espace de temps mesurable qui manifeste une remarquable régularité témoignant d'un processus de communication musicalement réglé. Ces vocalisations ainsi délimitées présentent un contour mélodique et timbral spécifique, et l'observation des contours utilisés respectivement par la mère et le bébé démontre l'influence de l'interaction qui s'établit entre eux. Par exemple, une fois que le bébé a procédé deux fois à une vocalisation, avec une deuxième plus haute que la première, la mère continue et exagère le mouvement ascendant dans sa vocalisation subséquente : c'est bien le contour qui est le paramètre pertinent. Il en

[96] Voir la conception de la narrativité musicale de Byron Almen.
[97] NATTIEZ (Jean-Jacques), *op.cit.*, §31.
[98] Voir notamment PAPOUSEK (Mechthild et Hanus), "Musical elements in the infant's vocalization: Their significance for communication, cognition, and creativity", in Lewis P. Lipsitt et Carolyn K. Rovee-Collier (eds.), 163-224.

> va de même quand le bébé utilise un contour plus plat : la mère répond par un contour similaire. L'ensemble des contours enregistrés démontre un équilibre dans la forme générale des contours alternativement utilisés par la mère et le bébé. Nous tenons ici la racine développementale du fondement intonatif de la sémantique et de la protonarrativité musicales présenté plus haut[99].

De même pour ce qui est de la logique de la relation (l'imitation) entre émetteur et récepteur :

> Au cours des neuf premiers mois, les relations entre la mère et l'enfant sont fondées sur des processus d'imitation réciproque que l'on peut expliquer aujourd'hui neurobiologiquement par l'existence des neurones-miroirs (Rizzolatti et Sinigaglia 2008) comme l'a bien vu Kühl (2008 :125). « Si le nourrisson vocalise, la mère vocalise en retour. » (Stern 1989 : 182)[100]

Le musical paraît être à la base de la communication, par l'imitation d'intonations, et de processus basés sur la continuité, la discontinuité, et la vitesse ; ainsi que par l'évolution de ces intonations ou procédés musicaux qui pointe la proto-narrativité :

> Le bébé reproduit par imitation et transformation les constituants du « baby-talk », du « parler-bébé » de la mère : les procédures de segmentation, la répétition, la simplicité syntaxique, la lenteur du tempo, et la simplification et l'amplification des patterns expressifs des contours mélodiques, recourant à cinq ou six prototypes de courbes intonatives[101].

L'expérience de la guerre ou d'un évènement traumatisant constituerait peut-être, par le bouleversement qu'elle provoque en effaçant les anciens repères psychiques des victimes, une sorte de nouveau référentiel, potentiellement perçu comme un nouveau monde par celles-ci. La victime, à l'image du nouveau-né saisirait les « contours » des évènements sans pouvoir les lier en une logique qui aboutirait à une compréhension véritable , d'autant qu'il ferait ses premiers pas, ici, dans un monde hostile ; expérience sensible qui, finalement, resterait la mieux « entendue » en n'accédant pas à la restitution verbale, qui l'affaiblirait… L'artiste créant sur ce thème, emprunterait les traits sémiques constituant l'évènement et ses conséquences sur l'individu – affect explosif, d'éclatement, disjonction exhibant l'inintelligible, saturation figurant la démesure du mal, dissonance grinçante exprimant l'absence définitive d'harmonie, fragmentation d'un élan ou d'un chant comme symptôme d'un bris de vitalité, lancinance infinie d'un motif mélodique comme figure du traumatisme, etc. – telles des figures émergées de l'impensable horreur. La « source des appréciations affectives des événements en cours »[102] semble être énormément sollicitée lors de la saisie

[99] NATTIEZ (Jean-Jacques), *op.cit.*, §28
[100] *Ibid.*
[101] *Id.*, §30.
[102] STERN (Daniel), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, PUF, 2003, 4ème édition, 1ère édition : 1989, trad. de *The interpersonal world of the infant*, New-York : Basic Books, Inc., Publishers, 1985, p.95. Cité par NATTIEZ (Jean-Jacques), *op.cit.*, §26.

d'un évènement indicible du fait de la rupture de signification – le dépassement des modèles psychiques lors d'un acte innommable générant l'indicible par inadéquation du langage. La possible transmission de cette expérience se servirait alors de ce « réservoir fondamental dans lequel on peut puiser pour toutes les expériences de création »[103] formé pendant les premières semaines de la vie.

Plus encore, nous observerons que dans les œuvres, la représentation d'un affect catégoriel (tel que, par exemple, le dégoût ou la tristesse) peut être constitué d'affects de vitalité (présentant la variation de « l'intensité de la sensation en fonction du temps »). Ces affects témoigneraient donc dans l'art, du même lien que sur le plan psychique – Stern considérant que les affects de vitalité constitueraient le « substrat tonique » des affects catégoriels chez l'homme. Ceux-ci s'intègrent plus généralement dans la formation des topiques (par exemple, « l'affect » d'éclatement permettrait, depuis la perception concrète de disjonctions timbriques radicales et multiples (au même instrument ou d'un instrument à un autre), ou de non-sens mélodique extrême par les écarts d'intervalles et l'absence de logique des directions des notes, de participer à la perception virtuelle du topique de l'insolite. Prenons maintenant pour exemplifier le rôle du pré-sémantisme dans la création artistique des topiques, une œuvre picturale. Il est exhibé, dans le tableau *Guernica* de Picasso, un écart incommutable entre deux types de figures. La rondeur et la sensualité des formes des têtes ou des corps voudraient rendre sensible la douceur et l'innocence des victimes, tandis que les formes tranchantes et aigues rappelleraient par similarité la forme de poignards qui figureraient la guerre[104]. L'extranéité radicale que le psychisme des victimes présente à l'égard de la violence extrême – inimaginable par nature – pourrait se lire derrière ces contrastes. Ici, un affect long et continu (« s'allonger ? ») s'opposerait à un affect caractérisé par une ou plusieurs impulsions (« éclater » ou « exploser ») : en musique, l'on retrouvera par exemple, cette opposition radicale entre la douceur des mélodies lentes et élégiaques dans *El Sueño* – deuxième *Daliniana* de Cristóbal Halffter –, avec l'incisivité de la violence dans des éclats et coups ponctuels instrumentaux ou vocaux, qui s'opposeront dans le déroulement du morceau.

[103] *Ibid.*
[104] D'après LEAL (Brigitte), conservateur en chef du Centre Pompidou, in THIRIAT (Laurence) (réal.), *Les engagements de Picasso*, documentaire, 55 min. Diffusé sur Arte le 11/10/2015 à 17h35.

Structure de la thèse

La première partie de la thèse montrera, par des réflexions pluridisciplinaires (philosophiques, esthétiques, historiques, artistiques, sémiotiques), le concept d'indicible comme dépassement de la limite et métonymie du chaos.

Dans un *premier chapitre*, nous tenterons d'élucider le concept d'indicible en commençant par le thème du dépassement de la limite. Le phénomène indicible – qu'il s'agisse de l'expérience d'un acte de torture, de l'observation d'un phénomène inouï ou d'une sensation de joie impensable – se situant au-delà du compréhensible pour le sujet qui l'a vécu, excède le sens, rompt avec l'intelligible (I.1.1). Si l'indicible peut certes être expérimenté de façon variable selon les individus, nous relèverons cependant que certains actes, étrangers aux principes d'humanité élémentaires, semblent ancrer l'indicible dans ce qui s'apparente à un socle d'objectivité esquissant sa délimitation. Nous pointerons aussi le flou qu'il met au premier plan, ainsi que sa focalisation sur sa réception sensible. Nous observerons alors des constantes dans l'évènement indicible : l'indéfinissable du phénomène et l'excès relatif à celui-ci en sont deux. Tandis que l'impossible catégorisation ou description concerne de manière privilégiée les objets ou phénomènes inconnus, rivés à l'idée de mystère, l'indicible, relevant d'un « trop-plein » du phénomène s'observe dans les catastrophes naturelles, ou dans les excès génocidaires ou guerriers – frontières modales qui se révèleront assez poreuses (I.1.2 et I.1.3).

Les champs sémantiques qui nous ont semblés être liés au concept d'indicible seront ensuite énumérés, en faisant parfois usage d'exemples de figurations musicales ou artistiques. La démesure sera le premier champ relevé : le dépassement de la limite qu'il présente, lié à l'excès du phénomène indicible, s'exprime, dans la « représentation » artistique, par l'informe, ou, dans un aspect dynamique, par un excès qui provoque celui-ci ou par une pure déconstruction. Nous poserons la démesure du mal, qu'elle soit physique ou morale – altérant dans les deux cas l'identité – comme un thème majeur de l'indicible de l'expérience-limite (I.2.1). L'altérité absolue sera également observée comme étant lié à celui d'indicible. Extranéité incompréhensible, elle se situe dans le champ de l'impensable, de l'aporie, de la case neutre ; elle sera plus particulièrement représentative des états défiant les catégories dans le contexte de l'expérience-limite, à savoir, notamment, le flou traumatique, ou encore l'état d'entre vie et mort (I.2.2). L'irréel constituera le troisième concept majeur lié à l'indicible. Qu'il soit lié à un phénomène inouï ou à un évènement impensable comme, par exemple, un génocide, il s'avère être perçu comme tel par les victimes. Nous indiquerons, y compris en

prenant appui sur un exemple musical, le lien direct qu'il peut présenter avec l'insoutenable et les écritures d'excès et de manque qui le figurent (I.2.3). Après un aperçu synthétique des champs sémantiques de l'indicible (I.2.4), nous mettrons l'accent sur son aspect complexe et différentiel. Nous observerons notamment la pluralité de sèmes ou topiques dont il peut être constitué, simultanément ou linéairement, en l'illustrant à travers une analyse d'une partie du film *Histoire(s) du cinéma* de J.-L. Godard. Puis, nous saisirons que son existence est dépendante d'un écart à une norme façonnée par l'habitude du quotidien « dicible » (I.2.5). La mort en tant que phénomène de l'expérience-limite sera ensuite mise en avant. Parfaitement inconnaissable, à peine entrevisible, la mort est indicible par nature. De son omniprésence dans les camps de concentration, la guerre ou les exécutions massives, nous verrons la hantise qu'elle peut instaurer chez le survivant, et ce à travers quelques exemples de figurations musicales et textuelles, qui pointent sa violence et rendent respectivement sensible son indicibilité, ses prémisses et son appréhension (I.2.6). Enfin, l'idée d'abjection sera signalée comme pouvant être liée à l'indicible de la guerre ou du crime, pouvant touchant à l'identité dégradée, au fragment, et à la mort. Ainsi des figures littéraires de l'abjection tirées de *Salomé* d'Oscar Wilde par Serée-Chaussinand, trouveront une résonance dans les phénomènes que nous avons nous-mêmes relevés dans les musiques du corpus (I.2.7).

Le rôle des évènements historiques (guerres, génocides) dans l'évolution de la connotation du concept d'indicible et leur pouvoir potentiel d'interruption du dicible et du compréhensible chez la victime sera ensuite abordé (I.3.1 et I.3.2). L'altération d'identité pouvant aller jusqu'à la schize de l'être sera soulignée comme étant une potentialité avérée du choc consécutif à la guerre ou à l'exil. Des observations historiques et des textes y feront référence, puis des exemples musicaux de la thématique du double, liés à divers niveaux à l'Histoire, seront tirés d'œuvres de Cristóbal Halffter (I.3.3.)

Le *deuxième chapitre* sera consacré à l'Histoire : nous y mettrons en lumière quelques spécificités de l'indicible de la guerre civile et de la guerre d'Espagne. La guerre civile est un type de conflit qui présente particulièrement des évènements ou actes relevant du dépassement de la limite (déni des lois guerrières, combat fratricide dépassant les principes moraux) ou du chaos (multiplicité des forces et des « guerres » inter-imbriquées : politique, religieuse, de classe…) (II.1). La guerre d'Espagne fut, semble-t-il (et ce malgré la dualité mettant aux prises franquistes et républicains, largement médiatisée), marquée par une multiplicité de forces et de causes. Le degré de violence confina à la « folie collective », incompréhensible. Le déchirement des familles s'accompagna de guerres intestines au sein

des forces d'opposition (II.2.1). Les franquistes pratiquèrent un nettoyage systématique de l'opposant idéologique, planifié de longue date. Cette extermination au nom de la pureté divine fut longue et compliquée, et sembla constituer une priorité et une condition nécessaire à l'exercice du pouvoir (II.2.2). Nous citerons des exemples de la cruauté arbitraire du régime franquiste : jugements partiaux ; lois rétroactives niant la légitimité du gouvernement précédent et pluie d'exécutions ; reddition morale par la déshumanisation dans les prisons ; vol des enfants de républicains pour les séparer de leur milieu (II.2.3). L'éradication des républicains ou des incroyants, pourra nous faire penser à un rituel barbare séculaire, mais à grande échelle, qui consiste en l'élimination un bouc émissaire pour renforcer une communauté (II.2.4). Ensuite, sera interrogée l'influence de l'environnement sur l'acte et la pensée indicible, et notamment de la culture et de la religion. La contradiction entre les principes pacifistes de la religion catholique et le soutien inconditionnel du clergé au massacre des républicains sera pointée (II.2.5).

Dans le *troisième chapitre*, nous porterons plus particulièrement notre attention sur les manifestations artistiques de l'indicible. En premier lieu, nous expliquerons en quoi et comment la représentation des évènements indicibles par la figure artistique nous semble approprié et rendrait plus véritablement justice à la vérité du type d'évènement qui relève de la catégorie de l'indicible. L'éloignement du réalisme et le concours de la fiction pour éclairer les ombres de l'Histoire seront mises en avant. Des constantes esthétiques de l'indicible nous semblerons appartenir, tel que l'affirme Denis Mellier, à une rhétorique de l'indicible, tels l'excès suivi de la disparition, marqueurs de l'incommensurable du phénomène et du flou cognitif qui lui succède immédiatement (III.1.1). Ensuite, nous observerons certains des phénomènes musicaux qui constituent la réponse artistique au désenchantement qu'ont provoqué les évènements innommables : déconstruction des motifs, des textures, etc. Nous y verrons là une forme de témoignage et parfois d'engagement contre « la dimension meurtrière de l'identité », formule qui pointe un unitarisme vecteur d'exclusion, d'aliénation et d'effacement pur et simple de la différence. Le flou et les errances infinies s'inscriront aussi dans la musique informelle souhaitée pour témoigner d'une fin des espérances et semblera répondre négativement à la question : est-il possible de vivre après l'anéantissement ? (III.1.2). Enfin, avec *Guernica*, court-métrage d'Alain Resnais et de Robert Hessens de 1950, nous relèverons les figures ou procédés correspondant aux idées esthétiques de déconstruction, d'informe – mais aussi aux figures ou processus d'excès et d'effacement (III.1.3).

La deuxième section traitera de l'indicible en littérature, d'abord sous l'angle général (III.2.1), puis plus particulièrement à travers les figures d'auteurs postmodernes dont le but est alors d'exhiber cette lacune linguistique. Ceux-ci assument un désenchantement relatif à l'époque ou à l'être en tant qu'individu incapable de comprendre véritablement l'autre ou de connaître l'ultime évènement (Blanchot). Les figures particulières dont ils se servent à ces fins, relevées par M.-C. Killeen, obéissent à des processus d'inversion, de dédoublement – le chiasme chez Jabès, le palimpseste chez Blanchot – mais, la transmission de l'indicible se fait plus généralement par des altérations ou ruptures diverses. La place de la hantise de la mort comme thématique et productrice d'une esthétique (du moins comme cause de symptômes figuraux) sera commentée par les observations de l'écriture de Maurice Blanchot et les analyses de Michel Guiomar, chez qui les phénomènes artistiques et surtout musicaux constitueront la coenesthésie des différentes catégories liées à la mort.

Enfin, nous verrons que le phénomène indicible, qu'il relève de l'inconnaissable (la mort, le divin…), de l'expérience d'un évènement historique, ou de l'inouï (objets, entités, évènements mystérieux tirés de la littérature fantastique) nécessitent une approche indirecte pour être saisie, par divers types de médiateurs (III.2.2).

La troisième section s'articulera autour des corrélations des divers arts dans le traitement de l'indicible. L'adéquation de méthodes utilisées par le sémioticien Michael Rinn dans *Les récits du génocide* avec nos propres analyses musicales, ainsi que des traits des types d'intrigue partagés, assoiront les liens entre littérature et musique autour du thème de l'indicible. Nous indiquerons la concordance de figures ou procédés littéraires avec les représentations ou expressions musicales de l'indicible (III.3.1). Nous présenterons un exemple d'analyse musicale pour illustrer la conception de l'œuvre d'art de Cristóbal Halffter : la possible vision du monde implicite dans l'écriture et la forme musicale de ~~l~~a *Daliniana n°1* reflèterait la participation de chaque individu à l'ordre du cosmos, et ici, au désordre du monde (III.3.2). Puis, nous aborderons l'idée d'une confluence des arts vers un point unique. Nous interrogerons les liens entre style pictural et littéraire : le style serait l'ossature qui permettrait de décliner, par exemple, une œuvre picturale en texte ou en composition musicale. Des concepts sous-jacents (sémantiques ou pré-sémantiques) qui peuvent donnent naissance à un tableau (par exemple de la série des *Désastres de la Guerre* de Goya) pourraient aussi contribuer, différemment, à la création d'une œuvre musicale (par exemple le *Quatuor* éponyme de Marco : les phénomènes chaotiques, l'unitarisme aveugle, la folie collective, entre autres, y seraient partagés…) Nous verrons enfin, avec la voie prise par le musicologue Byron Almen, un fondement commun possible aux modèles littéraires et

musicaux dans le mythe – que nous considèrerons, à la suite d'André Jollès, comme une structure simple constituée d'une question et d'une réponse décisive. Après avoir observé les liens entre mythe et structure musicale, nous interrogerons la prééminence des figures phares des œuvres du corpus et l'existence d'un éventuel schéma « mythique » relevant d'un paradigme nouveau (III.3.3 et III.3.4). Nous évoquerons ensuite l'importante place du symbole dans la musique. Nous rappellerons que celui-ci est lié à « l'excès de l'idée sur le langage » (Hegel), et par là à l'indicible. Le décloisonnement des phénomènes – sons, couleurs, visions… – par les poètes symbolistes pour représenter une réalité transcendante et pallier à un épuisement du dicible que présentaient les mots, a été une autre manière de révéler le point de convergence des arts : l'esprit (III.3.5). Un exemple musical viendra illustrer cette prégnance de l'imaginaire dans la composition musicale : les figures de la chute ou de la descente mais aussi du chaos s'entendront dans la *Daliniana n°1* ou encore *Endechas para una reina de España* (pour le chaos) de Halffter. Les liens et correspondances entre figures sonores et images intérieures seront proposées par l'intermédiaire des analyses anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand (III.3.6).

La deuxième partie de la thèse sera consacrée aux analyses musicales des œuvres choisies. De manière générale, deux buts seront poursuivis: au niveau sémantique, nous pointerons les marqueurs (d'ordre figural) des champs sémantiques afférents à l'indicible et des topiques qui lui sont liés (violence, horreur, mort, tristesse, etc…) à l'aide des icônes, indices et symboles peirciens. Nous observerons également que les différentes œuvres mettent en valeur les moments du cheminement indicible des victimes d'un expérience-limite dans leur déroulement, de diverses manières. Notre choix d'œuvres aurait pu se porter sur des œuvres comme *Elegías a la muerte de tres poetas españolas* (1975) ou *Tiento del primer tono y batalla imperial* (1986) de Cristóbal Halffter, *Ecos de Antonio Machado* (1975) de Tomás Marco, *Al son que tocan* (1974) ou *Sonidos de la guerra* de Luis de Pablo, *Oscuro abismo de llanto y de ternura* de Posadas (ou encore, sur le thème de l'indicible moral, l'opéra *Edipo y Iocasta* de Josep Soler dont nous avons pu consulter la partition). Nous avons écouté ces compositions (sauf *Edipo y Iocasta* dont l'enregistrement s'avéra introuvable), mais ne les avons finalement pas intégrées au corpus analysé, en raison de la richesse de figures et aux déroulements particulièrement intéressants vis-à-vis du contexte que présentent les œuvres finalement choisies. En voici la liste.

L'*Officium Defunctorum* de Cristóbal Halffter, œuvre monumentale créée le 31 janvier 1979 à Paris par l'Orchestre national de France (sous la direction du compositeur), réunit un chœur mixte d'au moins quatre-vingt choristes, douze solistes, une voix aigüe de garçon et un orchestre symphonique composé d'une centaine d'instrumentistes. Plusieurs textes latins de la bible s'entendent sur une musique qui semble hantée par l'indicible de la violence et de la mort. Outre sa dédicace à toutes les victimes de la violence, elle présente une diversité de figures rendant sensible l'indicible, de même que des liens musicaux et proto-narratifs qui existent entre ses moments-clés. Cette œuvre met en œuvre des phénomènes de violence réitérée, de mort en tant que vide, de brouillage par saturation, de brouillage par disparition, d'entre-deux, plausible figure de l'altérité absolue… Nous suivrons dans un premier moment le déroulement de l'œuvre, à travers ses éléments-clés mettant en relief la proto-narrativité du morceau. Une attention sera ensuite portée aux disjoncteurs qui témoignent de ruptures parfois symptomatiques de l'indicible. Puis, des exemples d'expression musicale de l'*être* et du *faire* nous montrerons les spécificités de ces moments ancrés dans le contexte. Enfin, la partie la plus importante examinera les différentes figures de l'indicible.

Tenebrae a été composée par Alberto Posadas en 2012-2013 et créée le 15 juin 2013 à Paris (à la Cité de la musique)[105]. L'emploi de divers textes se font écho (celui de la liturgie – l'*Office des Ténèbres* en latin –, et des vers de Novalis, Rilke et Stefan George), pour certains particulièrement sombres, et l'inscrivent dans un univers symbolique lié à la mort. L'inquiétante étrangeté que parviennent à susciter les alliages de timbres et le mélange entre l'électronique, les six voix solistes[106] et les instruments acoustiques[107], est suivie d'autres topiques qui tissent ou présentent des liens entre eux : ceux du lugubre et de l'angoisse, du chaos, du fantastique, du diabolique et de l'insolite, de l'affliction et de la disparition, etc., présentés successivement, puis dans le désordre… Les processus d'altération (notamment d'ordre timbrique –, de morcellement et d'éclatement sont prégnants ; la déconstruction du langage sera particulièrement mise en avant par la fragmentation des mots jusqu'au phonème et au cri. Les changements abrupts de caractère rappelleront les disjonctions des œuvres romantiques allemandes liées au fantastique et pointeront le potentiel de dramatisation

[105] Par l'ensemble vocal Exaudi et l'Ensemble intercontemporain, sous la direction de François-Xavier Roth. Le réalisateur en informatique musicale est Thomas Goepfer.
[106] 2 sopranos solo, contre-ténor solo, ténor solo, baryton solo, basse solo.
[107] flûte (aussi flûte alto, flûte basse), hautbois, deux clarinettes (aussi deux clarinettes basse, une clarinette contrebasse), trompette (aussi trompette piccolo), trombone ténor-basse, deux percussionnistes, piano, violon, alto, deux violoncelles, contrebasse à 5 cordes.

indicible par leur foisonnement. Des constantes figurales avec *Officium Defunctorum* seront soulignées.

Le *Quatuor n°4 « Los desastres de la guerra »* de Tomás Marco Aragón, créé en 1996 en référence à la série de gravures de Francisco de Goya, est une autre œuvre rendant sensibles des concepts pouvant relever de l'indicible évènement. Titre explicite mais musique ayant une grande part d'autonomie, si ce n'est qu'elle répond à une structure fractale chaotique, musicalisée par la main du compositeur. Les quatre instruments à cordes font entendre des successions de caractères contrastants de manière répétitive (une barbarie mécanique par des agrégats ponctuels inlassablement répétés et une angoisse insaisissable), semblant peindre deux sujets : l'un, oppresseur et l'autre, oppressé. Des modifications se réalisent par transmission réciproque d'éléments. La musique semble faire entendre le lourd fardeau qui pèse sur le peuple espagnol par l'insistance de ces accords joués avec une intensité froide, et dont le registre est descendu dans le médium-grave, stigmate de la gravité de l'évènement. Plus tard, un topique « sensible » totalement inattendu s'entendra ; enfin, le dénouement se fera dans un élan de « folie » construit par des éléments des deux sujets principaux, dont nous interrogerons les significations possibles.

Nous analyserons ensuite la *Daliniana,* tryptique de Cristóbal Halffter créé le 3 aout 1994 à Cadaqués, dont les titres sont des tableaux de Salvador Dali : *Relojes blandos* (*Montres molles*[108]) est le premier volet de l'œuvre. Le compositeur a indiqué ne pas avoir voulu retranscrire les tableaux ; nous y entendrons cependant quelques sèmes communs mais surtout… des traces musicales de l'indicible historique. Figures de l'insaisissable ou du primitif, du conflit, de la guerre, du chaos, de la disparition, de la démesure horizontale, de la neutralisation marquent les étapes majeures de ce morceau pour orchestre de chambre notamment caractérisé par un tempo rapide, des valeurs de notes brèves, des rythmes hispaniques…

El Sueño (*Le rêve*), fait référence au tableau de 1937 et nous immisce dans un univers calme et irrationnel, duquel les timbres étranges ou renvoyant à un passé lointain jouent avec la limite du connu et la transgressent. Nous analyserons les éléments de cette deuxième *Daliniana* en suivant son déroulement, constitué d'une situation initiale faisant entendre un état entre calme et angoisse. La partie centrale viendra briser net la sensation d'un rêve agréable par des évènements violents, dissonants, contrastants par de nombreux paramètres. Tel un « nœud » du proto-récit, la violence entraînera des phénomènes pouvant

[108] Le titre exact est *La persistencia de la memoria* (1931).

s’inscrire dans une « péripétie » s’inscrivant dans le cycle de la victime, temporaire et illusoire ici.

La dernière *Daliniana*, *El nacimiento de las angustias liquidas* (cf. Dali 1932), sera l’occasion d’entendre des réminiscences des deux autres *Dalinianas* : des figures de l’indicible de la première (chaos, insaisissable, disparition par la désagrégation et altérité absolue en glissando…), mais aussi le statisme, l’élégie et l’apaisement de la deuxième. Nous saisirons, ici encore, une proto-intrigue, de laquelle les récurrences du rêve et du motif mélodique sont un évènement nodal telle une question vitale, qui, finalement, dans le morceau, verra sa réponse annulée par la reprise des phénomènes d’angoisse.

Partie I : L’indicible comme dépassement de la limite et métonymie du chaos

Chapitre I. L'indicible : tentative d'élucidation

Le concept d'indicible, pris dans son acception générale, peut se rendre synonyme d'adjectifs qualificatifs dont le spectre s'étend de l'ineffable à l'innommable, en passant par l'inexprimable, l'incompréhensible mais aussi l'indéfinissable. Il renvoie à des champs lexicaux aussi opposés que l'horreur ou l'extase, à des concepts aussi différents que la foi ou la mort, ou à des évènements aussi disparates que le transport mystique ou l'expérience des camps de concentration. En somme, cette « expérience d'arrachement – de non-identité au mot, au sens et à l'être »[109] est potentielle devant toute situation ou phénomène qui dépasse nos représentations mentales, qu'ils se manifestent sous la forme de l'acte innommable ou de l'inconnu radical. Particulièrement propice à la confrontation à l'indicible, est l'expérience de la guerre et du « Mal » qui la hante. Ce large topique admet au niveau de la représentation, de multiples « figures de l'indicible » que nous analyserons dans la deuxième partie[110].

1. Le dépassement de la limite

De manière générale caractérisé par une rupture, un paradoxe entre force terrible et disparition, entre saisie immédiate et flou cognitif, la signification de l'indicible nous échappe. Pourtant, une chose au moins les relie : l'idée de dépassement d'une limite. Comme la démesure, l'indicible ne se situe plus à l'extrémité d'un axe connu mais, dans le précipice qui est au-delà. Il indique le « possible d'un impossible peu rassurant »[111], l'actualisation insensée d'un inconnaissable. À la différence de l'extrême, qui, lui, repousse la limite, mais reste dans le champ du possible[112] : même appliqué à une catastrophe ou à un massacre, l'extrême ne convoque pas cette idée de rupture de compréhension que l'indicible exhibe.

La limite naturelle de la connaissance, liée à la limite langagière, entraîne superstition et tabous : certaines religions prohibent le nom de Dieu ; quelques sociétés « bannissent certains termes du lexique social que l'on identifie au sacré ou au malin »[113]. L'on ne traitera pas ici de l'indicible politique, social ou artistique lié à la bienséance qui ne

[109] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.28.
[110] VON BUSEKIST (Astrid), « L'indicible », *Raisons politiques* 2/ 2001 (n° 2), p. 89-112. Consulté en ligne le 11/11/2014 : http://www.cairn.info.gate3.inist.fr/revue-raisons-politiques-2001-2-page-89.htm.
[111] AMEY (Claude), « De l'extrême à la démesure », in JIMENEZ (Marc)(dir.), *L'art dans tous ses extrêmes*, s.l. : Klincksieck, 2012, p.26.
[112] *Ibid.*
[113] VON BUSEKIST (Astrid), *op.cit.*, §13.

relève pas du degré absolu qui nous occupe (c'est plutôt, en réalité, par refus d'en parler qu'on ne le dit pas et non par impossibilité réelle d'en parler). Ne pourra nous concerner quelque création jugée immorale ou quelque procédé stylistique qui en son temps fit bondir, tel cet emploi par Zola du langage des faubourgs condamné pour « transgression intolérable du code littéraire »[114] (même si le réalisme, qui porte en lui l'idée de tout dire, a ceci en commun avec l'indicible qu'il peut focaliser son attention sur les choses les plus inavouables, les plus triviales, les plus transgressives. En effet l'indicible, s'il ne peut qualifier, désigne cependant).

Dans « l'infinie […] tâche » de « dire la vie », « quelque chose d'essentiel […] échappe [aux] mots [qui] manquent toujours leur proie »[115]. La faillibilité du langage existe pour tout sujet. Ludwig Wittgenstein l'a bien saisi, lui qui a tenté d'inventer un nouveau langage pour parer aux insuffisances du langage existant pour représenter la réalité, mais qui, finalement, s'est tu devant l'impossibilité de dire ce qui ne peut être dit[116]. Compte-tenu du fait que l'éternelle inadéquation des mots aux choses est un fait admis, ne serait-ce pas plutôt à l'effraction « bouleversante, soudaine ou souterraine, du malaise ou de l'angoisse » ruinant la compréhension que l'on relie habituellement la « question de l'indicible » ?[117] L'impossible saisie langagière de l'expérience-limite peut se solder, au sortir d'une guerre, par un silence de fer qui plane sur l'évocation de tels évènements : celui qui pèse sur la Guerre Civile espagnole, longtemps majoritairement consenti et encore d'actualité (en témoignent les atermoiements gouvernementaux concernant la validité de la « loi sur la mémoire historique » du 26 décembre 2007)[118], indique la difficulté de remémorer le conflit « fratricide » et la possible acception de cette guerre, comme l'a écrit, par exemple, François Godicheau, en tant que manifestation d'une « folie collective ». En un certain sens, « l'idée du mystère absolu qui demeure et qui est irréductible à notre entendement », inhérent à l'indicible, s'applique ici à l'idée de folie meurtrière. Dans l'Espagne actuelle, même si les fosses communes sont petit à

[114] BERGEZ (Daniel), *Littérature et peinture*, Paris : A. Colin, 2004, p.31.

[115] CAHEN (Gérald), « Dire l'indicible », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, p.495 (§2). Disponible sur internet : [références du 05/12/2014 : http://www.cairn.info.gate3.inist.fr/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2009-3-page-495.htm].

[116] Voir notamment WITTGENSTEIN (Ludwig), *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Gilles Gaston-Granger, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1961. Pour un Heidegger en revanche, rien n'est impossible à dire.

[117] D'après ALLOUCHE (Sylvie) et GOFFETTE (Jérôme), « Indicible de la mort, indicible de la vie », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction*, p.57.

[118] Officiellement intitulée « Loi pour que soient reconnus et étendus les droits et que soient établis des moyens en faveur de ceux qui ont souffert de persécution ou de violence durant la Guerre civile et la Dictature ». Le Comité des droits de l'homme de l'ONU demanda pourtant en 2008 aux autorités espagnoles d'annuler la loi d'amnistie de 1977 et de garantir l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité.

petit ouvertes en vue d'identifier les cadavres des victimes républicaines, il est encore tabou de réveiller le spectre de l'épuration dictatoriale.

1.1. Le dépassement des limites de l'entendement

L'indicible, si nous le comprenons comme le fait de ne pas pouvoir parler de la chose à cause du dépassement de la limite de l'entendement, s'avère être subjectif dans une certaine mesure. Notre connaissance des objets « dépend du sujet connaissant au moins autant que des objets à connaître », selon Emmanuel Kant[119]. Chaque individu, suivant son âge, son sexe, sa sensibilité réagit en effet différemment devant une catastrophe, un drame, une guerre ou un attentat… Néanmoins, en ce qui concerne une certaine délimitation de son contenu, il semble pouvoir s'esquisser un socle d'objectivité fondé par des principes d'humanité élémentaires (non seulement civiques, mais aussi éthiques, voire innés), qui rejetterait délibérément tel évènement ou tel acte hors de la sphère du dicible, et notamment plus aisément circonscriptible dans le cas de l'approche extérieure.

L'indicible évènement franchit la limite du tolérable et va même un cran au-delà : l'intolérable s'inscrit dans un jugement de l'excès et pointe la réaction du sujet à une situation, un acte ou un évènement (une souffrance physique, un propos…), tandis que l'indicible évènement, par débordement cognitif, reste focalisé sur la réception sensible de l'évènement ; le choc émotionnel semble prendre le pas sur l'instinct de rébellion. Lors de l'emploi du terme « intolérable », il est encore possible de définir l'objet nié ; l'indicible exclut quant à lui toute possibilité de description exacte. Il brouille les repères conceptuels jusqu'à annihiler toute possibilité d'en parler, et avant cela, de le comprendre.

Tout se passe comme si l'esprit n'était pas conçu pour « organiser la matière de la connaissance »[120] phénoménale à venir. Prenons l'exemple de cette fillette de 10 ans qui resta dans un état d'immobilité morbide devant une fenêtre après avoir réussi à empêcher sa mère de jeter son petit frère dans le vide : elle demeura hors du monde et insensible à tout contact[121] ; ou bien de ce petit garçon de 6 ans découvrant le cadavre de son père qui se donna la mort d'un coup de carabine et qui resta sans réaction, allant s'assoir de manière

[119] MORANA (Cyril) et OUDIN (Éric), *La liberté. D'Épicure à Sartre*, Paris : Éditions Eyrolles, 2010, p.108.
[120] Selon l'approche Kantienne. *Id.*, p.109.
[121] ROMANO (Hélène), « Prise en charge médico-psychologique immédiate des enfants et adolescents exposés à un événement traumatique », *Cliniques* 1/2013 (N° 5), p. 166-182. Disponible sur internet : <URL : www.cairn.info/revue-cliniques-2013-1-page-166.htm.>. Consulté le 22/05/2015.

automatique, irréfléchie, devant l'écran de télévision[122] : toute potentialité de réaction consciente semble exclue lors de la perception d'un évènement indicible.

1.2. Des constantes dans la perception

La perspective psychanalytique (d'influence freudienne) parle de l'effraction du « réel de la mort » dans le psychisme lors du traumatisme[123] – la trace de l'expérience-limite quelle qu'elle soit (accident, catastrophe naturelle, agression physique, viol, deuil traumatique, violences familiales, guerres…) stagnant au niveau de la conscience à cause, d'un blocage du processus de traitement de l'information (entre une zone de stockage provisoire (l'hippocampe) et une zone de stockage à long terme (le cortex cérébral), au plan psychoneurologique[124].

Si l'idée de la mort « effracte » lors du traumatisme, alors l'indicible peut, à travers l'indicible de la mort, trouver dans les paroles de Michel Guiomar un argument en faveur d'une certaine objectivité :

> Parler de subjectivisme, dans le cas des impressions mortuaires, est d'ailleurs une imprudence. Ce subjectivisme apparent est peut-être structuré en profondeur par les éléments objectivement analysables d'une rencontre entre des phénomènes infiniment divers qui, extérieurs au Témoin, situent évidemment leur signification en eux-mêmes hors de toute fluctuation psychologique, et une permanence intangible de l'idée de Mort, admise comme matière fondamentale, ou pour mieux dire comme le Principe même de notre psychisme ; rencontre responsable, loin de nos dispositions personnelles variables, d'un *subjectivisme collectif* auquel inconsciemment l'objectivation ne saurait échapper.
> GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort*, p.14.

1.3. Les modes de manifestation de l'indicible

Un « subjectivisme collectif », nous semble alors trouver une « autre » source dans les phénomènes indicibles. Véritable mode d'existence pour Étienne Souriau, les phénomènes artistiques, nous l'observons, produisent dans l'expression de l'indicible des impressions au moins partiellement partageables ; par là, se relèveront dans l'art qui les exprime, certaines constantes.

---

[122] *Ibid.*
[123] LEBIGOT (François), *Le traumatisme psychique*, Bruxelles : Yapaka.be [Ministère de la communauté française de Belgique], 2ème édition, 2011, p.7.
[124] ROQUES (Jacques), *EMDR- Une révolution thérapeutique*, La Méridienne ; Desclée De Brouwer, sept. 2004.

Il est nécessaire, avant tout, de relever brièvement les différentes façons qu'a l'indicible de se présenter à nous ; non seulement par la nature de sa source – objet, concept, entité ou évènement –, mais aussi par les manières de dépasser la limite de la catégorisation qu'il diffuse. La crainte de l'absolue puissance peut caractériser le sujet confronté, de près ou de loin, à l'indicible ; quant à l'échec de la définition de l'objet, de l'entité, du phénomène ou de l'évènement indicible, il le révèle à coup sûr. Enfin, sa dimension ontologique se lit dans le renvoi de la chose indicible à soi-même, par le rejet de la différence irréductible qu'elle manifeste (ou qui est perçue en tant que telle), y compris dans l'art : comme l'explique Denis Mellier, « l'indicible est une question adressée, comme le signal de ce que nous ne pouvons nommer à nous-mêmes, ne supportons pas de regarder, lecteurs et spectateurs, et que parfois, dans l'agitation ou la stase terrifiantes de leurs figures, les œuvres font entrevoir »[125].

- L'indicible par l'indéfinissable

Dans les cas de l'objet ou de l'entité, le langage s'avère « incapable de circonscrire un objet liminal qui brouille les catégories et les frontières, échappant aux lois naturelles et aux cadres habituels de pensée »[126], mais pointe pourtant de manière indiscutable cet objet inconnu. L'on pense alors en particulier à la représentation dans le régime fantastique pour transmettre son essence qui échappe aux mots, jouant de la faillibilité du langage, dans ce genre littéraire : laisser l'objet, entité indéfinissable ou innommable, ou bien phénomène inouï dans la « judicieuse obscurité »[127] permet de perpétuer le « vacillement du sens » garant de son indicibilité, par de multiples entraves à sa connaissance – et dont la saturante présence ne remédie pas à son irreprésentabilité. Ainsi, les lieux mythiques inatteignables chez Lovecraft, la citation en abyme multiple (un document « qui renvoi[e] à un autre livre qui lui-même renvoie à une autre source, encore plus archaïque et inhumaine »[128]), gardent leur mystère le plus longtemps possible.

Pourtant, le certain effacement des contours de l'objet indicible n'est pas réservé qu'au mythique ou au fantastique. Michael Rinn, dans la conclusion de son ouvrage *Les récits*

[125] MELLIER (Denis), « Excès, singularité, insistance : pour une critique de l'indicible fantastique », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *op.cit.*, p.230.
[126] MENEGALDO (Gilles), « L'indicible Lovecraftien : retour sur un paradigme », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *id.*, p.15.
[127] BURKE (Edmund), *Recherche philosophique de nos idées du sublime et du beau*, section XIV/4. Cité par MELLIER (Denis), « Excès, singularité, insistance : pour une critique de l'indicible fantastique », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *op.cit.*, p.220.
[128] MENEGALDO (Gilles), *op.cit.*, in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *op.cit.*, p.20.

du génocide : sémiotique de l'indicible pointe la contradiction propre au mot indicible : celui-ci « reste curieusement vide de sens […] malgré la place éminente qu'occupe l'indicible dans le débat actuel portant sur un des évènements historiques majeurs du XXème siècle »[129], à savoir le génocide nazi, disait-il en 1998[130], pointant en cela les écrans qui s'interposent entre la réalité crue de l'évènement indicible et son impossible description précise.

- L'indicible par le trop-plein du phénomène

Si la catastrophe naturelle (tsunami, séisme…) est perçue comme indicible, plusieurs paramètres y concourent : l'aspect inattendu de l'évènement, la puissance du phénomène qui défie toute mesure (surtout du point de vue du témoin) et la présence de dégâts considérables. Parfois, ce n'est pas tant qu'un tel évènement soit impensable, surtout dans des régions habituées à subir ces tragédies naturelles ; c'est alors plutôt la force du phénomène qui en fait un évènement indicible, par l'intermédiaire du degré de violence inouï, qui l'expulse dans une sphère cognitive non catégorisable. Le constat des dégâts sert alors également d'indicateur de cette violence : malheureusement il n'est pas rare qu'un grand nombre de victimes y soient associées. Cela pointe la place importante de la mort dans l'indicible.

Prenons le cas terrible de l'expérience qui est susceptible de dépasser le seuil de tolérance physique ou psychique. Qu'elle altère le corps de la victime, annihile ses croyances et principes civilisationnels ou désintègre ses schémas psychiques, c'est bien par la sensation que l'évènement sera perçu dans toute sa vérité. L'indicible dépend ici de la force démesurée de l'évènement, vécue comme absolue et donc inégalable. Observée dans le contexte de l'expérience d'un génocide, cette puissance outrancière altère les intégrités individuelles et soumet le peuple à la même soumission concrète ou morale. Elle peut même parfois, comme dans les camps d'extermination, réunir les témoins sous un même horizon incompréhensible.

[129] RINN (Michael), *op.cit.*, p.271.
[130] Le débat n'est pas clôt aujourd'hui ; de plus, l'indicible continue d'occuper le devant de la scène par les évènements terroristes récurrents, comme les massacres de populations souvent paisibles, comme en Afrique par Boko Haram.

2. Les champs sémantiques du concept d'indicible

L'indicible en tant que concept convoque d'autres champs esthétiques qui se situent dans le dépassement de la limite, en premier lieu la démesure, l'altérité absolue et l'irréel.

2.1. La démesure

La démesure convertit l'impossible en possible : l'incompréhensible se réalise dans l'expérience-limite – le déni de sens se figurant plus tard dans les arts et la littérature. L'imagination qui « ne trouve pas de présentation sensible directe » exhibe la démesure, dont les correspondances artistiques sont l'informe, la déstructuration, l'altérité absolue ; mais cette démesure s'entend aussi grâce à la comparaison avec ce qui reste de l'ordre du compréhensible ; ou bien, grâce aux procédés situés en amont, c'est-à-dire avant et autour de la limite. En musique, le phénomène de saturation serait de cet ordre, si elle se perçoit comme une altération significative par rapport à ce qui précède ; mais la démesure sera sensible à partir du moment où l'excès de matière sonore sera tel qu'il provoquera l'indistinction des figurations, c'est-à-dire l'informe. Celles-ci se fondront, par exemple, dans un magma inharmonieux qui les subsumera…(exemple audio n°20). Pour autant, dans l'analyse musicologique, nous entendrons la démesure comme champ de la limite dépassée, dans une acception dynamique – l'indéfinissable pur se rattachant à l'altérité absolue (même si les deux champs se chevauchent parfois).

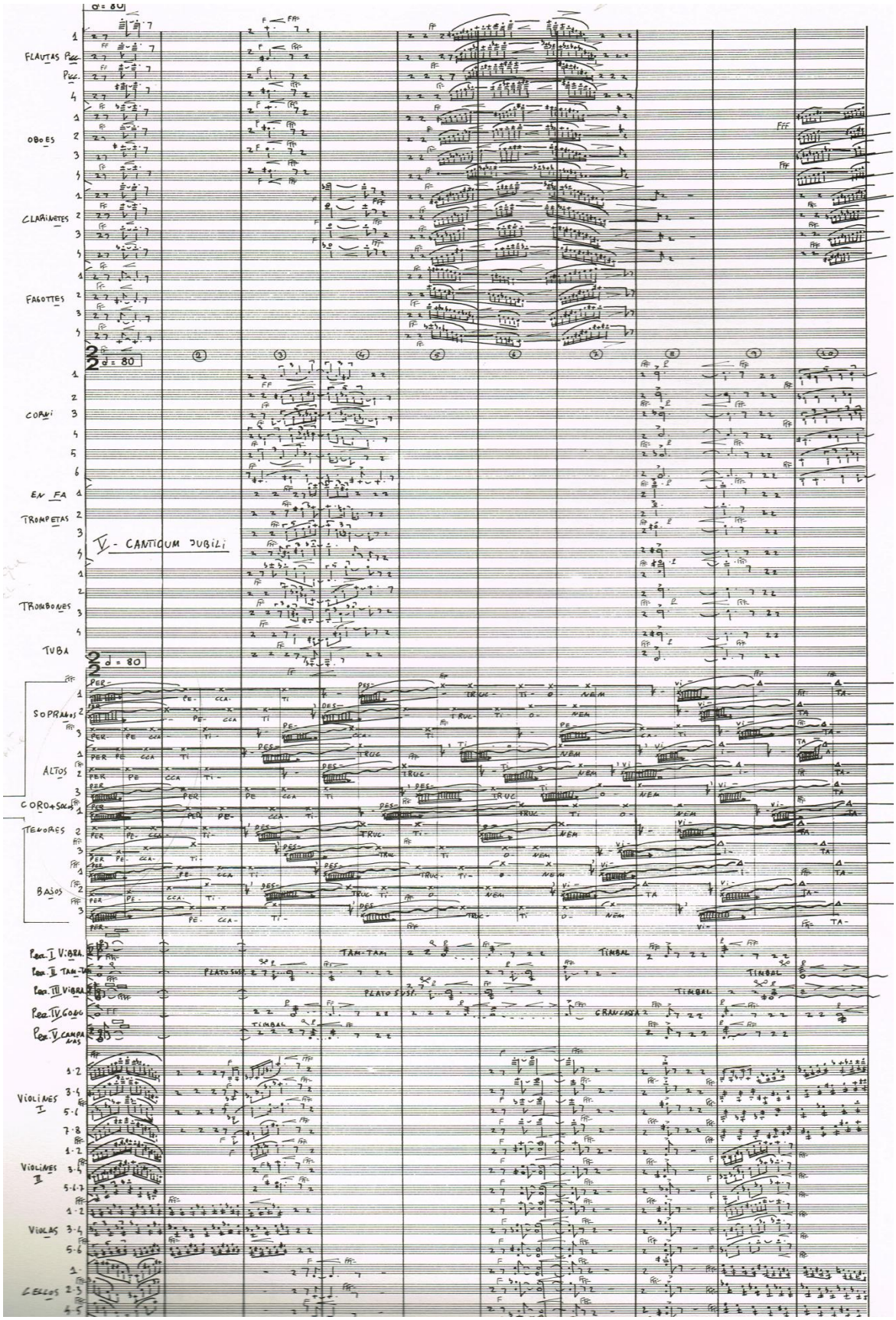


Figure 5: indicible : démesure de matière sonore, avec inversions mélodiques, *Officium Defunctorum*, V, mm.1, 3 et 4, et 5-7 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La démesure s'applique également à l'aspect temporel, « horizontal » : la persistance d'une note ou d'un accord d'une durée excessivement longue, constitue une démesure marquée par le caractère dérangeant qui découle de la disproportion des éléments sonores ; elle peut même s'avérer insoutenable dans le cas d'une dissonance tenue. Un exemple se trouve dans *Officium Defunctorum* dans la tenue dissonante qui précède, accompagne et succède à une intervention péremptoire des cuivres (exemple audio n°8)…

Selon Adorno, beaucoup plus profonde est la rupture lors du constat de « l'existence du mal en l'homme ». Le mal est alors, dans cette vision contextuelle, au cœur du concept d'indicible, il en est en quelque sorte l'embryon ou le détonateur. Il n'est lui-même pas circonscriptible, mais existe en soi, tout comme la folie meurtrière existe, sans qu'elle puisse être comprise. Ce mystère insondable dépasse la frontière du tolérable ; quant à sa démesure, elle relève de l'indicible...

La démesure du mal est l'un des concepts majeurs de l'indicible dans le contexte de la guerre ou de l'expérience de la violence et de la souffrance. Ce champ phénoménal se décline en deux pôles, l'un physique et quantitatif, l'autre moral et qualitatif. Il peut ainsi s'agir dans le premier cas du degré de violence d'un châtiment, d'un crime, d'un bombardement. Dans le second exemple, il s'agit de la nature elle-même d'un acte destructeur qui le relie directement à la profonde rupture morale qui le sous-tend. Le déni de la différence aboutissant au meurtre systématisé en est un exemple. Dans le cas du génocide cambodgien, ce déni farouche des Khmers rouges de reconnaître les intellectuels et les bourgeois comme des hommes se soldait par un processus de déshumanisation généralisée de ces derniers, afin d'obtenir vengeance et reddition forcée. Les prisonniers étaient pendus par les pieds à un portique et torturés jusqu'à ce qu'ils soient presque morts ; on leur plongeait alors la tête dans de l'eau putride pour faire en sorte de les tenir juste assez vivants pour pouvoir les torturer encore. Pas tout à fait morts, on les jetait sur le charnier, afin qu'ils agonisent jusqu'au bout. Leur décès était en fait accessoire puisqu'ils n'étaient pas considérés comme des êtres humains[131]. La démesure, dans le contexte de la guerre ou de l'expérience-limite peut être celle à laquelle mène la souffrance ou la dégradation mais aussi celle qui affère à la violence pure ou à l'horreur.

Peut-être la démesure du mal pointe-t-elle une altération significative de la santé physique ou psychique de la victime et dont l'auteur est humain ; ou bien, une altération de

[131] Voir camp de Pnohm Penn : photos inédites de Daniel Durney, et PANH (Rythy), *L'image manquante*, 2013.

l'individu jusqu'à le rendre *autre*, qu'elle provienne d'une cause naturelle ou humaine. Soit c'est indicible parce que la mort physique se fait sentir à travers l'état lamentable du banni ou du survivant ; soit c'est indicible parce que les épreuves de la défaite et de l'exil (pouvant être accentuées par les difficultés du parcours), marquent tellement la victime qu'elle ne peut faire autrement, pour survivre ou s'adapter, par souffrance ou/et nécessité, que d'actualiser des traits identitaires nouveaux ; en somme, de devenir un autre. La limite qui ceignait son ancien « moi » est transgressée par la force des choses.

Peut-être, dans le contexte de la violence extrême, l'abjection de l'horreur, physique ou morale ont-elles leur mot à dire dans cette délimitation du concept d'indicible. Prenons l'exemple de la torture du républicain de la guerre d'Espagne, ligoté et auquel les *requetés* (milice carliste basque) auraient coupé les quatre membres avant de l'assassiner devant sa femme[132] : ce crime peut être spontanément qualifié d'intolérable. Mais il appelle aussi (et peut-être avant tout), un sentiment de dégoût, par la représentation intérieure qui est produite de la scène d'ensemble : devant le morcellement du corps ; devant l'aliénation d'autrui ; devant la démesure de la barbarie et du vice. Cette abjection empêche la saisie totale du phénomène, l'incompréhension naissant du gouffre de la folie de l'autre, actualisée par la torture innommable. Le langage ne lui trouve, fort naturellement, pas d'aspérité à laquelle s'agripper, disparaissant alors dans le pli de l'absence.

2.2. L'altérité absolue

L'indicible est également lié à la pensée dialectique située dans « l'entre-deux », c'est-à-dire dans le domaine de la neutralité. Elle « s'[y] amuse à penser l'impensable de la logique, à décupler les paralogies, les apories et les paradoxes »[133]. Ce neutre, cet « indéfini pluriel »[134] se joue du vrai et du faux, de la forme et du fond : il constitue à lui seul une case *à part* « difficilement pensable » en-dehors de la pensée dualiste usuelle. Au sens étymologique de ne-uter (ni l'un ni l'autre), le neutre est « la relation qui conjoint [les contraires] dans leur opposition même »[135]. L'altérité absolue n'est pas réservée au seul contexte de l'expérience de la guerre, de l'exil ou de l'extrême violence. Le vaste concept général de l'indicible allant de la connotation d'ineffabilité, d'infini à celle de l'inimaginable horreur, semble, de manière

[132] D'après Thomas Hugh ; voir la référence dans la partie historique, p.95.
[133] KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible*, *op.cit.*, p.35.
[134] *Id.*, p.36.
[135] MARIN (Louis), *Utopiques : Jeux d'espace*, Paris : Minuit, 1973, p.31. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.37.

générale, devoir préserver son altérité pour ne pas cesser d'être ce qu'il est. Selon Jankélévitch, l'on ne doit pas chercher à combler la « dénivellation vertigineuse »[136] qui sépare l'Ici-bas et l'Au-delà[137]. Cette conservation de l'acception de l'indicible en tant que concept radicalement autre ne sert-il pas de garde-fou, dans le cas des évènements-limites, contre la banalisation de la violence extrême ? C'est justement cette prépondérance de l'autre qui est mise en exergue par Von Busekist dans les deux modes de traduction de l'ineffable mystique et de l'indicible évènement. L'expression de l'indicible du divin et celle de l'indicible de l'expérience de l'extrême violence ont ceci en commun qu'elles nécessitent une tercéité, une médiation entre la source et le récepteur, à cause de la disjonction avec les outils linguistiques et cognitifs du monde « ordinaire » (notons que Michaël Rinn nomme l'univers concentrationnaire, l'*ultramondain*, par opposition au *mondain*). La saisie de l'indicible, si le terme peut être tout de même employé, s'avère être ainsi bien plus exacte que par l'intermédiaire du langage, inadéquat à cause de l'altérité radicale de l'objet et du trouble qui peut se manifester dans la conscience.

Dans le contexte de la guerre ou des camps, l'altérité absolue prend différentes significations : elle signale tout d'abord la radicalité de l'évènement, son caractère incompréhensible, ou même l'absolue extranéité de l'ennemi lui-même. Mais le concept peut aussi prendre le sens du neutre qui caractérise l'état des victimes. María Angélica Semilla Duran, par exemple, explique que « la vie […] ne s'oppose plus à la mort comme le seul pôle d'une contradiction absolue et nécessaire. Entre les deux extrêmes il y a maintenant des situations intermédiaires, des espaces de synthèse, des couples antithétiques. La vraie opposition s'établit alors par rapport à ces points d'hésitation : la vie-vivante vs la vie en mourant », ou plutôt la mort qui vit et accroît son emprise sur la victime[138]. Stigmate de la mort à l'œuvre dans le corps et la psyché, le regard qui chaque jour se remplit de vide, signale le déclin de la lutte, la résignation à l'ultime défaite. Il trace le sillon dans lequel s'entend le pas mécanique des condamnés, dont l'identité s'évanouit à mesure que la foi en la vie décroît, jusqu'à s'ensevelir dans l'informe de l'inconnue radicale : « Nous n'étions rien d'autre, rien

[136] JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Philosophie première, introduction à une philosophie du presque*, 1954, Paris : PUF, 268 p. ; 2e éd. 1968, 1985, Quadrige, d. éd., p.2.

[137] COADOU (François), « Pour une lecture de Philosophie première de Vladimir Jankélévitch (1954) », *Le Philosophoire* 3/2001 (n° 15), pp. 197-202.
URL : www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2001-3-page-197.htm. « Le mystère, c'est l'indicible, l'incommensurable ».

[138] SEMILLA DURAN (María Angélica), *Le masque et le masqué : Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2005, p.133.

de plus – rien de moins, non plus – que cette mort qui avançait »[139]. Il nous a semblé pouvoir trouver dans *Officium Defunctorum*, la composition de Cristóbal Halffter, une manifestation musicale de cet indéfinissable état d'entre-deux entre vie et mort. Les voix entremêlées et la matière sonore « absorbante » peuvent produire par exemple un état sonore transitoire proche de la neutralisation : voir l'exemple audio 22[140]… Sur le plan visuel, l'indistinction multiple est repérable dans certaines scènes de massacres. Une correspondance artistique se trouve dans la peinture de Goya figurant un amoncellement de cadavres, faisant partie d'un cycle de peintures – *Les Désastres de la Guerre* – réalisées lors de la guerre d'indépendance espagnole de 1808[141], et d'une crudité inouïe pour l'époque (seuls cinq exemplaires seront tirés et diffusés du vivant de l'artiste). Comme le commente un membre de la Croix-Rouge dans le contexte de l'exposition récente du peintre à Paris, « [dans ce tableau], on ne sait pas si ces corps sont encore vivants ou non, on ne sait pas de quel bord ils sont, de quelle pays ils viennent, tout est mélangé, etc… »[142]. Ces exemples semblent être des « restes rebelles » à une claire intelligibilité, mais témoignent indiscutablement, malgré leur extranéité radicale, de *quelque chose.* L'indicible, ne peut pas ne pas désigner quelque chose malgré sa description impossible. En art, outre par l'indétermination, la rupture de sens peut être exprimée par des disjonctions formelles (pensons aux irruptions de souvenirs, fragmentaires – liés, de près ou de loin, à la mort – au sein-même du récit chez Semprún), des procédés d'inversion, ou encore une étrangeté radicale.

2.3. L'irréel

L'irréel, ici, est de l'ordre de la *perception* en tant que telle de l'évènement indicible, notamment du point de vue des victimes, et s'applique pourtant à un fait on ne peut plus concret ; l'on pourrait parler d'un double du Réel au sens où Clément Rosset l'entend, c'est-à-dire comme une réalité subjective (ici, métamorphosée par le traumatisme et, par exemple, *vécue comme* impossible à relier au réel par la victime). Le dépassement des limites du monde

[139] SEMPRUN (Jorge), *L'Écriture ou la Vie*, p.31. Cité par SEMILLA DURAN (María Angélica), *ibid.*

[140] L'altérité absolue peut aussi être un aboutissement de la déformation et, dans une euphorie croissante, conduire au chaos (exemple audio n°14 et figure 36 dans la deuxième partie).

[141] qui a vu s'affronter les français napoléoniens et les Espagnols qui s'insurgèrent au moment où le roi fut contraint d'abdiquer, remplacé par le frère de Napoléon. La guérilla éclata, rameutant les britanniques et les portugais, qui réussirent à repousser la France de l'autre côté des Pyrénées. Une certaine partie de la population étant ouverte aux idées des Lumières dont la France était le symbole, combattirent contre les royalistes, provoquant une guerre civile. « De part et d'autre, des horreurs sans nom vont se commettre. »

[142] Page disponible sur internet : http://cicr.blog.lemonde.fr/2013/10/17/video-goya-temoin-des-desastres-de-la-guerre/.

connu jusqu'alors peuvent relever d'un indicible inhérent à l'irréel, et donc au fantastique, à l'étrange, voire à l'*insolite* – au sens de catégorie esthétique de la mort dont les prémisses chaotiques manifestent la *disjonction* inhérente à l'inintelligibilité de la mort selon Guiomar, puisque ce champ esthétique se situe à proximité de son seuil[143]. « Si la mise en scène du défaut de la langue est un des moyens de l'efficacité du fantastique, elle s'inscrit dans l'ensemble des phénomènes expressifs susceptibles de traduire une violence qui s'exerce dans la confrontation d'une conscience […] et d'un objet insoutenable et extrême »[144], selon Denis Mellier. L'indicibilité de l'objet (à cause de son inexistence réelle mais aussi de son inintelligibilité) se traduit par une figuration de l'effondrement de la mimèsis et potentialise alors toutes les virtualités de représentation dans le fantastique – régime dans lequel le « mal dire » que Badiou évoque à propos de la faillibilité du langage, n'est pas pertinent, le fantastique annulant la « dissociation du lien entre le mot et le monde »[145]. La violence de la confrontation à l'indicible peut mener dans le fantastique à des sémiotisations opposées, comme celle qui consiste en une tentative effrénée de dire malgré tout, marquée par la surenchère, ou celle qui exhibe l'absence effarée[146]. La coexistence de paradoxes se manifeste en la « chose fantastique » même. Faite d'« *une chose et [de] son contraire* »[147] comme « l'excès de présence et le défaut de substance »[148], la hantise spectrale se retrouve dans certains films liés à la guerre d'Espagne : dans *L'Échine du Diable*[149], l'entité irréelle qu'est le fantôme métaphorise la persistance de la trace d'un évènement indicible. La phrase initiale revenant à la fin du film l'exprime: « Qu'est-ce qu'un fantôme ? Un évènement tragique condamné à se répéter indéfiniment ». De même que le la figure de l'entre-deux (ni vivant, ni mort), la répétition est à l'œuvre dans cette figure. À l'inverse du processus typique du fantastique, mis en abyme dans l'histoire de *La Cité sans nom* de Lovecraft, dans laquelle l'explorateur passe de l'observation d'une violence croissante et figurée dans les motifs des bas-reliefs, à une *comparution* devant de véritables créatures innommables qui actualise l'effet de littérarité, l'indicible du réel, qui, lui, admet un référent, nécessite de fonder avec la

[143] Voir GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort*, *op.cit.*, p.196 par exemple.
[144] MELLIER (Denis), « Pour une critique de l'indicible fantastique… », *op.cit.*, p.227.
[145] D'après MELLIER (Denis), *id.*, p.228.
[146] D'après MELLIER (Denis), *ibid.*
[147] *Ibid.* En italique dans le texte.
[148] *Ibid.*
[149] DEL TORO (Guillermo), *L'échine du diable*, 2001.

figure littéraire ou artistique la possibilité d'exprimer le drame[150]. Rachel Ertel explique l'impossibilité, pour la raison, de saisir l'expérience de l'anéantissement :

> Dans la culture occidentale, l'énonciation de la vérité est conçue comme relevant exclusivement du discours rationnel. Mais le sentiment d'« irréalité » qui entoure l'anéantissement, même pour les rescapés, l'impossibilité de concevoir rationnellement comment la chose a pu advenir, a comme expulsé la raison de l'histoire. Celle-ci ne peut donc ni concevoir, ni expliquer, ni faire comprendre l'annihilation[151].

De manière générale, des « inventions inouïes et radicales » ou/et, potentiellement, une figuration de l'indétermination[152] relèvent du fantastique[153], et se manifestent dans les œuvres de l'indicible que nous avons étudiées. Nous pouvons entendre des exemples de phénomènes musicaux dont l'inquiétante étrangeté est associée à l'enfer dans *Tenebrae* de Posadas (exemples audio « tenebrae – 7 »[154] et « tenebrae – 16 »[155]) : l'indétermination de la hauteur est audible durant le glissandi vers le grave ; les timbres inouïs (électronique, *superball* sur une ou des cordes de piano…) marquent un écart avec ceux qui sont ancrés dans la culture, et même ceux qui sont connus jusqu'alors. La dysphorie, ici sensible par la chute progressive de hauteur, marque la perte d'énergie, toujours indice, à divers degrés, d'une aube du concept de mort. L'électronique est mêlée aux cordes graves dans l'exemple n°7 durant ces glissandi, cela exemplifiant l'association entre l'inouï du timbre et ces courtes chutes qui, par icônicité et indication de l'altérité – rendue audible par la nouveauté du timbre et l'indécision de la hauteur –, donne l'impression d'une descente dans un lieu indicible car dépassant la limite du monde connu, par expression sensible de l'indéfinissable/étranger au son. Nous pourrions parler de métaphore avec l'étranger au monde connu si les mots précédaient dans la création la représentation musicale. Il est envisageable que le schème abstrait qui donne son actualisation, inéluctablement imparfaite, aux mots de chute ou de grondement, aient dirigé en premier lieu le compositeur dans le choix du mouvement, de la durée, de l'écart, des hauteurs, du timbre de ces figures.

---

[150] D'après MELLIER (Denis), « Pour une critique de l'indicible fantastique… », *op.cit.*, in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric), *op.cit.*, p.226.

[151] ERTEL (Rachel), *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Éditions du Seuil, Librairie du XX^{e} siècle, 1993, p.12.

[152] Qui est bien – à l'instar de l'invisible – un « mode de réalisation particulier du […] sens ». MELLIER (Denis), « Pour une critique de l'indicible fantastique… », *op.cit.*, p.229.

[153] Mais parfois l'indéfinissable se situe conjointement dans le champ esthétique que nous avons nommé l'altérité absolue.

[154] Cf. *infra*, p.229.

[155] Cf. *infra*, p.247.

2.4. Aperçu synthétique des champs sémantiques de l'indicible

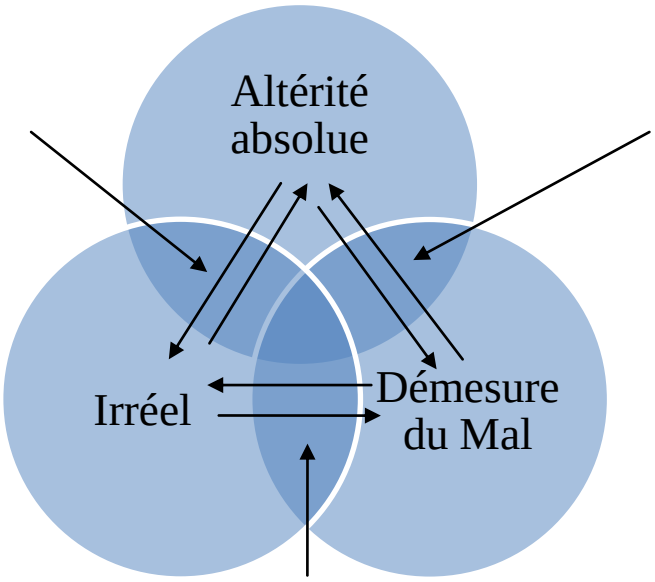


Figure 6: champs esthétiques de l'indicible de la guerre, *à frontières mouvantes*

On suppose que la représentation de l'indicible d'une expérience-limite, notamment de la Guerre d'Espagne, se fait avec des moyens artistiques renvoyant à ces trois champs principaux.

Quelques précisions sur ces concepts, et sur d'autres qui s'y insèrent sont nécessaires.

- L'altérité absolue chevauche la démesure du mal, la démesure étant logiquement au-delà de la limite, dans l'excès.

- La mort peut se situer à l'intérieur du cercle de la démesure du mal (sur sa limite) du point de vue du témoin qui assiste, par exemple, à un massacre. Du point de vue de la victime, la mort peut également se situer à l'intérieur de ce champ de la démesure du mal par l'anticipation morbide de la victime ; par contre, en tant qu'expérience, elle reste sur sa borne, le défunt ne pouvant plus faire l'expérience du mal. Ensemble altérité absolue – parce qu'inconnaissable – et extrême de l'expérience consciente, la mort est à peine « entrevisible » selon l'expression de Jankélévitch. « Dans la mort, l'homme est, pour un instant à cheval sur l'être et le non-être »[156]. La mort se situe également dans le champ de l'irréel pour ce qui concerne sa représentation (genre fantastique, topiques de l'après-seuil de Guiomar). En effet, le corps du défunt peut être, comme dans *Le Sermon sur la mort* de Bossuet, désigné en tant que chose indéfinissable et s'étant soustrait au nom même : « il deviendra un je ne sais quoi

[156] COADOU (François), *op.cit.*, §26.

qui n'a plus de nom dans aucune langue »[157]. Mais ce corps, en tant qu'objet indicible, peut alors faire l'objet d'une présentation par le fantastique, qui convoite l'imaginaire le plus libre. Elle chevauche donc les trois champs esthétiques ci-dessus.

2.5. L'indicible : un concept complexe et différentiel

Pour autant, il serait contradictoire de vouloir tenter d'expliquer systématiquement dans quelle partie de son concept un évènement indicible se situe, puisque le flou sémantique qui lui est inhérent lui procure une altérité, somme toute, définitive. Plus exactement, il semble que l'irréductibilité de l'altérité de l'indicible soit ce qui définisse le concept, mais que celui-ci soit composé de plusieurs sèmes ou topiques qui s'expriment en figures spécifiques[158].

Ainsi, démesure et altérité sont liées dans le cas de l'indicible horreur, car « l'immensité et la profondeur de la chose » submerge la compréhension et donc le dicible : « l'esprit ne peut accueillir une chose aussi vaste, comme il a du mal à saisir sa signification ou sa motivation »[159]. Il est possible d'entendre en musique des manifestations d'un tel évènement incommensurable et indescriptible. L'exemple audio n°17 tiré de la fin du quatrième mouvement d'*Officium Defunctorum* rend audible des superpositions de traits extrêmement rapides en micropolyphonie, *tutti*, *fortississimo*, avec différents modes de jeu afin de brouiller encore davantage le rendu sonore. Il rend ainsi sensible la force par l'intensité, la densité et l'excès duratif mais aussi l'altérité par l'indétermination.

L'indicible, dans un tel cas, voit sa complexité former une sorte d'« involution », si l'ont en croit la définition qu'en donne Thomas De Quincey :

> je suis frappé de cette vérité que la plupart des pensées et des sentiments profonds nous viennent, non pas directement et dans leur forme nue et abstraite, mais […] nous parviennent *involués* (si je peux forger ce mot) dans des expériences composites qu'on ne saurait désenchevêtrer[160].
> DE QUINCEY (Thomas), *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, p.186.

[157] BOSSUET (Jacques-Bénigne), *Le Sermon sur la mort*, édition Lebarq, t.IV, pp.167-168. Cité notamment par MELLIER (Denis), « Pour une critique de l'indicible fantastique », in GUILLAUD (Lauric) et PRINCE (Nathalie), *op.cit.*, p.230.

[158] Nous les détaillerons en seconde partie.

[159] VON BUSEKIST (Astrid), *op.cit.*

[160] DE QUINCEY (Thomas), *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, trad.de Pierre Leyris, Paris : Gallimard/L'imaginaire, 1990, p.186. Cité dans DUPEYRON-LAFAY, « Voix/voies de l'indicible. L'impossible travail du deuil. Répétition et hantise dans *Confessions of an English Opium Eater* (1821) et *Suspiria de Profundis* (1845) de Thomas de Qunicey » in GUILLAUD (Lauric) et PRINCE (Nathalie), *op.cit.*, p. 73.

Ainsi, l'indicible comme contenant du multiple, comme conglomérat, peut s'exprimer à travers une « forme éminemment émotionnelle – à cause de sa dynamique propre et de l'effet de sidération auquel elle prête par l'insertion d'une image dans une autre »[161] : ainsi, par exemple, des procédés stylistiques d'*Histoire(s) du cinéma* de Godard qui, en superposant plusieurs textes – dits et écrits – à des images qui se recouvrent, créent une impression dont la complexité est parfois extrême[162]. Les différents éléments, qui convoitent un « implicite généralisé »[163], tiennent pourtant de quelques champs sémantiques privilégiés, comme ceux de la mort ou du désir, dont l'association crée une violence. Certaines figures ou processus qui relèvent de l'indicible se voient souvent utilisés de façon simultanée ou étroitement juxtaposée : ainsi de la réminiscence parfois multiple d'une même image (par exemple d'un déporté décharné), de la surimpression (procédé spectral s'il en est), de l'inversion. Par exemple à 18'58'', l'actrice qui tient des fleurs blanches et va vers la gauche, succède en surimpression à l'image fixe d'une autre femme postée, de dos, dans l'encablure d'une porte irradiée de lumière. Cette image fixe revient de manière cyclique : après sa deuxième occurrence, la femme au bouquet reparaît, en mouvement, tenant cette fois des fleurs rouges et reculant (vers la droite) pour les mettre dans un vase, puis s'efface devant la réminiscence de la scène d'intense clair-obscur précédente. Cela crée une forme visuelle palindromique au sein de laquelle les différents procédés (répétition, inversion, clair-obscur) exhibent tout à la fois l'histoire des procédés cinématographiques, le lien du cinéma à l'histoire (le sifflement du train en l'exact milieu du « palindrome visuel » ainsi que les dissonances de la musique qui suit marquent une inévitable marche en avant, plutôt inquiétante) ; elle questionne aussi, implicitement, la question de la mort comme éternel rivage, par l'intermédiaire du phénomène crépusculaire du clair-obscur, point d'ancrage de la séquence.

L'indicible, peut voir dans certaines œuvres, sa complexité sémantique s'étaler sur un plan syntagmatique : dans le passage du même film ci-après décrit, quelques sèmes successifs correspondant à chaque photographie insérée (ce processus statique renforçant la dysphorie inhérente à la sémantique de ces photographies), s'inscrivent dans le topique de l'indicible, et plus particulièrement : de la souffrance extrême (une main très squelettique,

[161] Des images mais aussi des voix, par exemple à 3'30, où le mot « mort » recouvre, comme un la fin d'un palimpseste, la première phrase. LEUTRAT (Jean-Louis), « Histoire(s) du cinéma comme œuvre extrême », in JIMENEZ (Marc)(dir.), *L'art dans tous ses extrêmes*, p.136.

[162] D'autres processus comme l'inversion, l'altération, le morcellement, l'effacement et la répétition ou le redoublement (comme dans la phrase au début du film « Histoire de la solitude ; solitude de l'Histoire » qui fait entendre le redoublement du même autrement et l'inversion), y sont à l'œuvre.

[163] LEUTRAT (Jean-Louis), *op.cit.*, in JIMENEZ (Marc), *op.cit.*, p.134.

17’40) ; de l’emprisonnement (personne dont un pied est menotté) ; de la mort (une main qui prend le pouls d’une autre – dont la paume levée vers le ciel semble implorante – avec le sous-titre « Oh ! temps » (son cadrage en gros-plan convoque l’une des figures de l’indicible, le fragment, lisible ici dans le « morceau » du corps ; la focalisation sur la partie, synecdoque du tout indicible, rend sensible la démesure de cette manière). Les images suivantes intègrent encore davantage la mort au film : un couple endormi dont la posture impeccablement droite pourrait très bien être celle de cadavres ; après l’occurrence du vivant, par l’intermédiaire de la pose d’un père et de sa fille, l’on voit un plan sur un lit vide, dont le creux visible exhibe la disparition et crée le parallèle avec celui du couple endormi (on pense à la série de photos de Gustavo Germano, *Ausencias (Absences)*, dont l’auteur a choisi comme mode de représentation de la disparition, de reprendre la même photographie avec les sujets encore vivants au même endroit, après la mort d’au moins un des sujets présents sur la première afin d’exhiber son absence[164], cette disparition n’étant que fictive dans le film de Godard…) Tout ceci avant la célèbre scène – animée cette fois – de l’œil de la femme coupé au rasoir de Buñuel (*Un Chien Andalou*, 1929). La souffrance extrême, l’aliénation, la mort, la disparition, la violence radicale : autant de concepts relevant de l’indicible, condensés ici en moins d’une minute, à travers lesquels on peut saisir linéairement la multitude qui lui correspond.

Par ailleurs, et sur le plan temporel toujours, se perçoit un autre aspect de l’indicible, différentiel celui-ci. En effet, il y aurait chez la victime une coexistence mentale de deux réels : celui de l’horreur ou de la violence extrême et celui, antérieur, du quotidien. L’évènement indicible l’est en comparaison d’une norme usuelle, et langagière ; il ne le serait pas plus, pour un être qui ne serait pas « pré-câblé » (dans une perspective, par exemple, chomskyenne) et n’aurait jamais mis les pieds sur Terre, que tout autre phénomène. Peut-être la trace mentale de l’expérience quotidienne, persiste-t-elle et voit-elle se superposer l’image de l’horreur absolue, dans une rupture terrible entre deux modes d’être, le principe de don/contre-don qui caractérisait la sociabilité antérieure et le système violence-contre-violence qui la ferait paraître infiniment autre tout en gardant sa trace. Soulevant la question de l’incompréhensible immédiat, l’indicible se fait alors également l’hôte de l’effacement du sens – du sens antérieur, quotidien. Cet effacement d’un réel de référence et son recouvrement par une réalité nouvelle trouvera, notamment, l’une de ses correspondances dans la littérature avec la figure du palimpseste, par exemple chez Maurice Blanchot.

[164] GERMANO (Gustavo), *Ausencias (Absences)*, série de 15 images, photos originales (prises avant1976) et photo actuelle (prise en 2006). Cité par MEDINA (Javiera), *Esthétique de la résistance : photographie et dictature : Chili 1973-2006*, thèse de doctorat : esthétique, science et technologie des arts, Paris : Université de Paris 8, 2013.

Plus encore : l'expérience de l'indicible accompagne désormais la victime au quotidien. À propos de son vécu dans les camps Khmer, Rithy Panh, auteur de l'*Image manquante*, parle des « assauts de souvenirs » qui hantent les survivants :

> Cette histoire remonte à n'importe quel moment du jour et de la nuit. C'est difficile à vivre, toujours. Je veux bien croire aux vertus de l'oubli. Paul Ricœur a écrit de belles pages sur le devoir de l'oubli. Mais les images du passé s'impriment tellement en soi. […]Le passé remonte comme une vague trop forte. Il y a trois jours, j'étais chez une amie qui a vécu la même chose que moi. L'un de ses amis, rescapé lui aussi des camps khmers, venait de se tuer en se défenestrant. Avec l'âge, nous sommes de plus en plus engloutis par cette angoisse et ce chagrin. La douleur devient plus aiguë, plus précise. On aimerait bien dompter ces assauts de souvenirs mais on n'y arrive pas. Quand on a vraiment vécu de tels événements, c'est dur de les oublier. […] Ceux qui comme nous ont traversé ces épreuves sont morts une fois. Nous sommes des survivants. Nous revivons mais avec une part de mort.
> PANH (Rithy)[165]

Le retour récurrent de l'évènement traumatique dans la psyché du survivant, se lit dans les œuvres de Semprun, rescapé de Buchenwald sous la forme de deux lignes narratives qui s'entrelacent : celle du passé du camp, et celle du présent de l'énonciation qui apporte un regard objectif sur les évènements personnellement vécus[166]. De *Autobiographie de Federico Sanchez* (1977) à *Quel Beau Dimanche* (1980), la chronologie n'est pas de mise : les textes se composent d'allers-retours et fonctionnent comme un révélateur des associations d'idées qui ont guidé l'auteur en émergeant à sa conscience. Des images signifiantes de « l'univers autre, omniprésent et innommable »[167] se réitèrent, à la manière d'interruptions intempestives.

La pénétration du présent dans le passé est même lisible dans des phrases banales, telles que : « La Pasionaria a demandé la parole et je ne me trouve pas » (*Autobiographie de Federico Sanchez*, p.29[168]). Semprun trouve dans l'espace mémoriel un lieu de liberté qui lui permet d'outrepasser allègrement les frontières temporelles, spatiales et narratives, et le représente littérairement. Dans cette phrase, « il supprime le temps, nie ses effets et intervertit l'ordre des choses ».[169] La phrase complète renforce cette impression : « La Pasionaria a demandé la parole et (je ne me trouve pas) [saut de trois lignes] tu ne te trouves pas ici dans un roman. Tu te trouves non loin de Prague [...] »[170].

[165] Interview de *La Croix*, 8/10/2013.
[166] D'après SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*
[167] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.94.
[168] SEMPRUN (Jorge), *Autobiographie de Federico Sanchez*, trad. de Claude et Carmen Durand, Seuil, 1978.
[169] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.,* p.19.
[170] SEMPRUN (Jorge), *Autobiographie de Federico Sanchez*, *op.cit.*, p.29.

2.6. La mort et l'indicible

Le lien entre le concept d'indicible et la manifestation de la mort est explicitée par Michaël Rinn: « l'indicible […] atteste même la présence d'une mort physique ou psychique »[171], révèle-t-il en se basant sur des récits du génocide nazi. Dans les camps, la survie de l'individu pouvait passer par des choix et des actes souvent contre-nature, pouvant aller jusqu'au meurtre : le bouleversement de l'identité pouvait aller jusqu'à la mort psychique[172]. L'indicible des camps fut pendant longtemps masqué dans les livres de Semprún, mais constitua un point focal incontournable dans ses écrits. Après Buchenwald, il a « décidé d'oublier »[173]. « Cet évènement […] constitue une forme particulière de rapport au monde, qui permet à l'écrivain de différer ses sensations, pour en augmenter, semble-t-il, la portée et la puissance»[174]. Ce « non-dit [qui] tue » hanta son œuvre d'un bout à l'autre. L'écrivain fait même appel, dans *L'Évanouissement*, à la figure de Wittgenstein pour servir d'intermédiaire afin d'indiquer l'indicible de la mort : « Si Wittgenstein, ici, pourtant, est cité à comparaître, c'est parce que Laurence a une question à poser et qu'elle n'a pas les moyens de le faire, l'énoncé de cette question lui échappant, dans une inquiétude inhabituelle. » (E65-66)[175]. Cette question n'est autre que : « Pourquoi la mort ? », qu'elle formulera plus tard. La citation-même de la proposition finale du *Tractatus logico-philosophicus* – « Ce qu'on ne peut pas dire, cela doit être passé sous silence » – est utilisée comme indicateur de l'indicibilité de la mort mais aussi comme repoussoir de l'idée d'impossibilité d'en parler : pour Semprun, on peut tout dire. Cependant, la sensation de mort qui saisit le personnage principal, Manuel, en plein rêve, le pousse à fuir le lit de son amante, puis à manquer de mots pour l'expliquer à celle-ci. Un dialogue virtuel, qui aurait pu avoir lieu, est alors proposé au conditionnel par le narrateur :

> « Imaginons.
> Laurence dirait : Pourquoi la mort ?
> Tout serait encore immobile, en eux, autour d'eux, gare du Nord.
> Manuel dirait : j'en ai eu la certitude.
> Il dirait : C'est comme si j'avais emmené mon cadavre de ton lit.

[171] RINN (Michael), *Les récits du génocide*, *op.cit.*, p.57.
[172] D'après RINN (Michael), *op.cit.* Voir notamment l'illustration de ce cas de figure dans *La Nuit* de Wiesel.
[173] http://www.viabooks.fr/article/jorge-semprun-ecrivain-schizophrene-25978.
[174] *Ibid.*
[175] BARGEL (Antoine), *Jorge Semprun, le roman de l'histoire*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université de Lyon2 ; Université de l'Oregon, 2010, p.29. Disponible en ligne : https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11145/Bargel_Antoine_phd2010su.pdf?sequence=1. Consulté le 25/08/2015.

Laurence, pâlie, transparente.
Elle dirait : La certitude?
Et lui : C'est ça, la certitude.
Elle dirait : De ta mort?
Et lui: Non, la mort, toute la mort. [...]
SEMPRUN (Jorge), *L'Évanouissement*, p.70[176]

« Toute la mort » fait référence non à l'impression mortuaire de son cauchemar, mais à la réminiscence du camp, comme le montrent les lignes proches : « Alors, il aurait parlé. Le dimanche, il descendait dans le Petit Camp. »[177] Un « dialogue au conditionnel, qui n'a pas eu lieu, au sein donc de l'impossibilité d'en parler […] évoqu[e] directement la vie à l'intérieur du camp de la mort »[178] juste après. L'évocation du référent historique indicible se termine par la stigmatisation de l'extrême difficulté d'en parler : « Ainsi, il aurait parlé. »[179], tandis que le paragraphe suivant s'ouvre sur : « Mais personne n'a parlé. »[180]

Dans le contexte de l'expérience-limite, l'indicible aurait toujours affaire, directement, par le souvenir, ou bien par l'anticipation funeste, au concept de mort. Maurice Blanchot indiqua que « d'une certaine façon et depuis toujours, nous savons que la mort n'est qu'une métaphore pour nous aider à nous représenter grossièrement l'idée de limite »[181]. Le dépassement de la limite en tant que corollaire général du concept *contextualisé* ne serait-il pas lié à l'effraction de la mort sous l'une ou l'autre de ses formes (progressive ; brutale ; ou encore, dans le cas de l'expression du mal humain, qui franchit également la frontière du dicible, habitant d'un côté l'être sous la forme de la pulsion de mort ; tandis que de l'autre, la « cible » serait déjà affectée, par son pressentiment possible) ?

L'aspect qualitatif du concept d'indicible est également alimenté par l'aspect quantitatif des évènements qui convoquent le concept. Ainsi la mort à Buchenwald fut-elle perçue par Semprun comme « insurmontable […] parce qu'infiniment réitérée et exhibée »[182], « visible jusqu'à l'écoeurement »[183]. L'odeur quotidienne de la mort, « entêtante » et « étrange », s'imposerait dès lors et pour toujours, telle une évidence importune, irréfutable et fatale[184]. Il nous semble qu'en nous référant à nouveau à une partition tirée de notre corpus, *Officium Defunctorum*, la surexposition à la mort est rendue sensible de façon convaincante,

[176] Cité par BARGEL (Antoine), *op.cit.*, p.25.
[177] SEMPRUN (Jorge), *L'Évanouissement*, Gallimard, 1967, p.72. Cité par BARGEL (Antoine), *op.cit.*, p.25.
[178] BARGEL (Antoine), *ibid.*
[179] SEMPRUN (Jorge), *L'Évanouissement*, *op.cit.*, p.76. Cité par BARGEL (Antoine), *op.cit.*, p.25.
[180] *Ibid.*
[181] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.102.
[182] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.112.
[183] *Ibid.*
[184] D'après SEMPRUN (Jorge), *L'Écriture ou la Vie*, p.18. Cité par SEMILLA DURAN (María Angélica), *id.*, p.126.

par l'abondance des phénomènes qui font exister des perceptions de celle-ci. Au début du deuxième mouvement, les irruptions ponctuelles de violence dissonante brute et sèche des notes indéterminées lancées par les chanteurs, qui mènent au mot « *Mors* » (mort en latin) interrompent la linéarité angoissante et neutre de superpositions de litanies chantées par les femmes, de canons multiples joués par les vents en *pianississimo* et de traits des violons à la limite de l'audible. Le visage terrible de la mort est renforcé par les clusters en total chromatique qui produisent une tension extrême ; un peu plus loin, la même séquence est réitérée avec cette fois la consigne pour les chanteurs d'atteindre la note la plus haute possible et de la tenir, donnant une impression de cris d'effroi. La mort est ici pointée comme conséquence logique de la démesure de la violence (avec un lien syntagmatique à ce moment de l'œuvre, qui pointe le lien de cause à effet). Nous verrons dans la deuxième partie qu'elle est corrélée à l'horreur et à l'altérité absolue de l'entre-deux, état spectral s'il en est de l'agonisant.

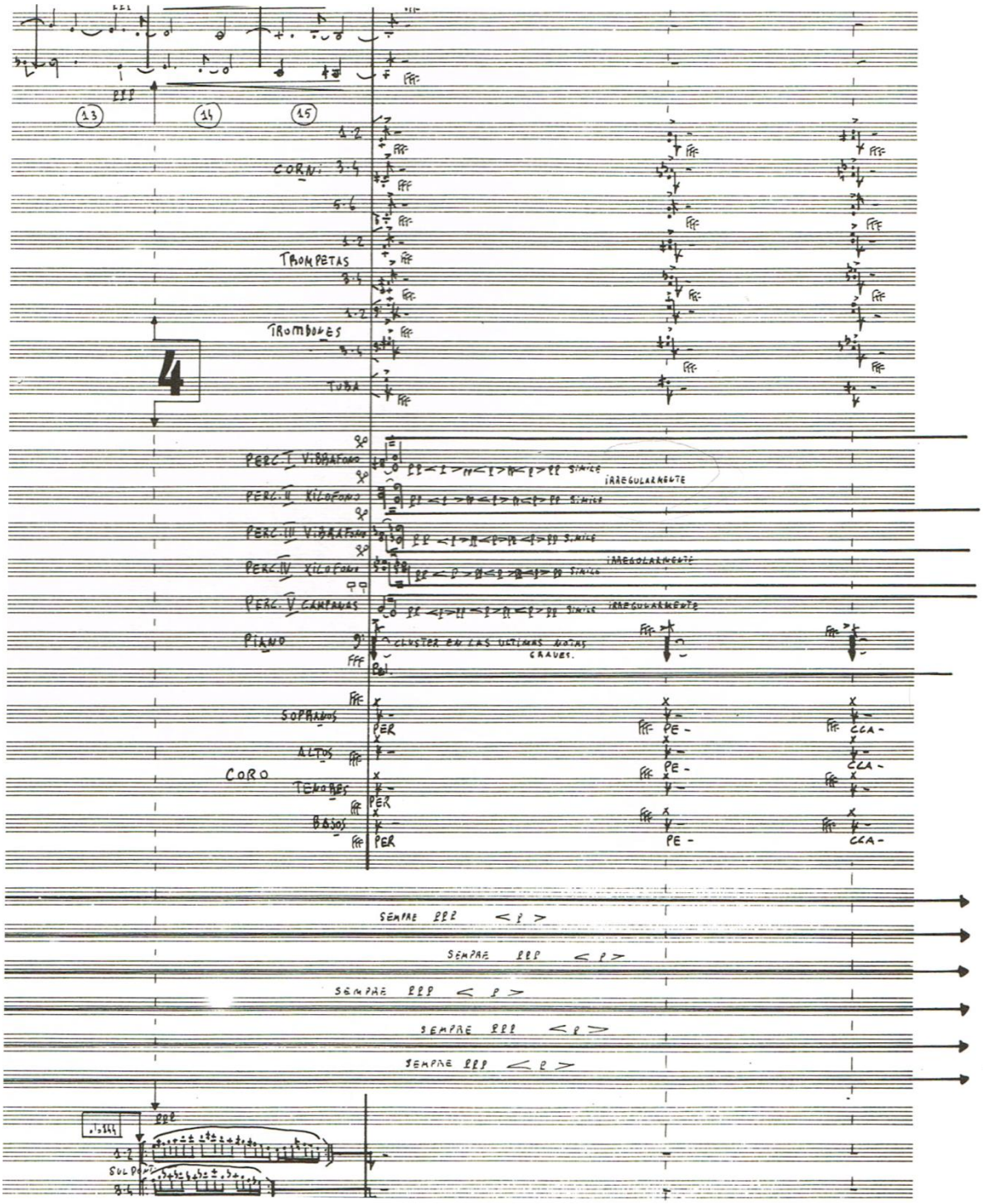


Figure 7: irruptions réitérées de la violence verticale dans *Officium Defunctorum*, venant interrompre la linéarité micropolyphonique, II, © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768[185]

L'on ne percevait plus l'autre, dans le contexte des exécutions massives, comme un égal faisant partie du groupe, mais plutôt comme un futur défunt potentiel. Ce dernier adjectif était quasi-inutile dans le contexte des camps de concentration. Là-bas se perdaient des êtres

[185] Voir aussi l'exemple audio « Mors (violence ponctuelle) ». Voir aussi mm.33 et al., p.16 de la partition.

dont la vitalité s'éteignait progressivement à coups de privations, d'humiliations et de violences quotidiennes. Elisabeth Will, professeur à Clermont-Ferrand au moment de sa déportation à Ravensbruck en novembre 1943, décrit l'état d'une femme qui y avait passé trois ans :

> Je cherche dans l'assemblée un visage qui garderait une parcelle d'émotion humaine. Et je vois deux yeux, vides comme les autres, mais qui durent être tellement beaux, qu'ils en restent émouvants. La femme est toute petite, sans âge, un squelette, les deux mains rongées d'avitaminose. Elle m'écoute longuement, en baissant ses cils admirables. Elle finit par parler, dans un souffle ; elle a vingt-six ans, elle est de Cassel, elle aussi, elle était mariée, elle a eu des jumeaux, puis encore deux autres enfants. Son mari ? Elle ne sait pas, elle n'a plus de nouvelles depuis deux ans. Elle ne travaille plus (elle montre ses mains), elle reste au block toute la journée. Sur son visage, elle a tous les stigmates de la mort prochaine[186].
> WILL (Élisabeth), « Ravensbruck et ses Kommandos », p.359.

L'anticipation morbide qui déjà nous fait sentir l'absence d'un être cher qui pourtant nous fait face, entraîne par son irrémédiable répétition tout au long de la vie une résignation à l'espoir de « maîtriser son origine ou son destin »[187]. Loi souveraine, la condamnation à mourir que connaît chaque être vivant entraîne, dès lors que les stigmates de la fin sont sans appel, un sentiment d'impuissance totale : Nathalie, personnage de *l'Arrêt de Mort* de Blanchot, est déjà passée de l'autre côté du seuil pour le narrateur, qui la décrit comme « un cadavre en devenir »[188]. « Je ne pouvais l'aider en rien ; en m'approchant, en lui parlant, j'agissais contre la loi ; en la touchant, je pouvais la tuer »[189].

L'allongement de la durée de la vie à l'ère contemporaine entra en conflit avec l'impressionnant taux de mortalité des guerres du XXe siècle : les décès furent multipliés à cause de la technologie et de l'idéologie d'extermination. Dans les camps nazis, la déliaison entre les êtres (Killeen) naquit de la promesse du crématoire comme unique horizon. À la suppression du fait « d'être en commun » se substitua une communauté de la *comparution*[190] qui exalta les différences individuelles et stigmatisa l'exposition des êtres à la mort, dans toute leur solitude.

---

[186] Chapitre de l'ouvrage collectif *De l'université aux camps de concentration : témoignages strasbourgeois*, Strabourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, 4ème édition, pp.347-382. 1ère édition : Paris, Les Belles-lettres, 1947.
[187] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.25.
[188] *Id.*, p.115.
[189] BLANCHOT (Maurice), *L'Arrêt de mort*, pp.86-87. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.114.
[190] D'après NANCY (Jean-Luc), *La Communauté désoeuvrée*, Christian Bourgeois, Paris, 1986, 1990. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, *op.cit.*, p.25.

2.7. D'autres concepts liés à l'indicible : l'absurde et l'abject

L'absurde et l'abject relèvent du dépassement de la limite et se révèlent liés à l'altérité absolue et/ou à la démesure (par exemple du mal). L'absurde est produit par un fait ou un propos ressenti comme contraire à la raison. Dans le roman *Gens de la Lune* de John Varley, l'homme prend une décision contraire à la pratique « normale » en tenant à honorer le protocole de la « lutte à la mort » jusqu'au bout et provoque ainsi un « mal contagieux », des réactions de déni, de sidération, voire d'agressivité (un « état psycho familier du monde médical » est produit chez les autres par le choc, par « l'obscénité » d'un « évènement inattendu et perturbateur ») [191]. Chez les civils frappés de sidération à cause de la surprise d'une attaque ou d'un massacre, s'entend le sentiment d'absurdité. Les massacres de Daesh récents, tels l'éxécution d'otages civils totalement étrangers aux conflits locaux ou religieux, exemplifient cette idée.

Prenons, pour illustrer l'abject, un exemple théâtral : les évènements qui donnent ce sentiment, dans *Salomé*, la tragédie d'Oscar Wilde (1891), sont ceux qui transgressent les principes humains : le fratricide d'Hérode, qui égorge son frère et prend sa place sur le trône, l'inceste désiré envers sa nièce Salomé, la perversion nécrophile (Salomé embrasse une tête décapitée). « Franchir une frontière infranchissable » selon Christelle Serée-Chaussinand, est un trait fondamental de l'abject, qui semble lié au désir, mais au désir abominable[192]. L'abject défie le dicible et même le défait ; il paraît ancrer dans le corps même du sujet sensible « un étranger inassimilable »[193], tel un symptôme révélateur d'un mal qui toucherait à l'identité. N'est-ce pas, dans certains cas, l'idée de dégradation (parfois extrême) du corps perçu qui est rejetée par le vivant qui se refuse à voir en celui-ci une ressemblance avec lui-même, tenant ainsi la mort à distance et l'identité intègre ? L'intimité du lien entre victime et bourreau (des frères par exemple) renforcerait alors ce sentiment d'abjection, morale et physique. L'abjection est parfois liée à la mort : « Hérode suffoque parce qu'il perçoit une odeur nauséabonde qu'il interprète comme un présage de mort : « J'étouffe ! Versez-moi de l'eau sur les mains. Donnez-moi de la neige à manger. Dégrafez mon manteau. Vite, vite, dégrafez

[191] ALLOUCHE (Sylvie) et GOFETTE (Jérôme), *op.cit.*, in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric), *op.cit.*, p.56.

[192] SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), « Le langage de l'indicible abjection dans *Salomé* d'Oscar Wilde », Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté dans la revue, « Coulisses », janvier 2005, pp. 151-63, reproduit dans Rue des beaux-arts n°37 (mars/avril 2012), disponible à l'adresse http://www.oscholars.com/RBA/thirty-seven/37.7/Articles.htm#_ednref11.

[193] KRISTEVA (Julia), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980, p.19. Citée par SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), *op.cit.*

mon manteau… » (*Salomé*, p. 66)[194]. La vision d'horreur relative, selon nous, au contact – visuel, tactile, olfactif, etc.: avec une partie du cadavre ou du mourant provoque un malaise physique (par là, on retrouve aussi la place du fragment dans l'abjection):

> Salomé est, de prime abord, effrayée par le regard de Iokanaan : « Mais il est terrible, il est terrible. […] Ce sont les yeux surtout qui sont terribles » (*Salomé*, p. 30) ; Hérode est révulsé lorsqu'il découvre le cadavre du jeune Syrien et réalise qu'il a marché dans son sang : « Et ce cadavre ? Que fait ici ce cadavre ? […] Je ne veux pas le regarder » (*Salomé*, p. 41)[195].

Nous trouvons dans l'abjection du corps un indice de la mort latente ou concrète. L'auteur confirme l'idée déjà évoquée que la mort « infect[e] la vie »[196], dans les symptômes pathologiques de dégradation du corps.

Dans les œuvres que nous allons étudier, les motifs ou phrases inlassablement répétés sans un « regard » l'un pour l'autre, peuvent renvoyer (en fonction de la constitution de leurs intervalles, durées, timbres (normal/transgressé ?), mais surtout de leur dynamisme, notamment actif ou passif) à un aveuglement ou à un traumatisme : des intervalles ramassés, une faible intensité, un statisme, et/ou des icônes de plaintes renverraient, dans le cadre d'une composition sur ce thème, à une identité amoindrie, affaiblie, dégradée, parfois oppressée (surtout si une seconde force dynamique s'y oppose) – tandis que l'oppression aveugle pourrait très bien s'actualiser par un motif présentant une intensité et un mouvement conséquent, comme dans le premier groupe motivique du *Quatuor n°4* « *Los desastres de la guerra* » de Tomás Marco. Deux profils symptomatiques d'une hantise de la mort en soi, l'un par confrontation directe à son « réel », l'autre par autodissolution de la tolérance la plus légère qui soit à la différence, et, donc, selon Kristeva, à une part de soi détruite… Dans *Salomé*, Christelle Serée-Chaussinand relève des processus de répétition insensée, de dédoublement en « contre-point (superposition avec décalage) » et d'entremêlement des plaintes ou « litanies » qui évoquent tous, selon elle, l'abjection. S'y retrouve l'idée de brouillage qui, formé par ces enchevêtrements, est, lui aussi, une figure de l'indicible : « l'abject s'exprime à la faveur de la confusion sonore dominante ; en outre, il s'exprime alors même que le jeu de la répétition donne l'illusion que les mots prononcés sont vides de sens »[197]. L'accroissement du sentiment d'abjection pourrait se réaliser par l'addition de plusieurs figures qui l'expriment, à la manière dont nous verrons que l'impression auditive

[194] WILDE (Oscar), *Salomé*, éd. bilingue comportant les illustrations originales d'Aubrey Beardsley, Lausanne : Editions du Héron, 2003. Cité par SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), *op.cit.*
[195] SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), « Le langage de l'indicible abjection dans *Salomé* d'Oscar Wilde », *op.cit.*
[196] KRISTEVA (Julia), *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, pp. 11-2. Citée par SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), *op.cit.*
[197] SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), *op.cit.*

d'indicible s'accroît quand de multiples phénomènes le rendant sensible sont associés au même moment. Ici, « ce sont les moments où l'effet de dissonance coïncide parfaitement avec l'effet de litanie qui sont les plus propices à l'expression de l'abject, car le sens est alors doublement brouillé »[198].

Dans *Salomé,* les discours des personnages sont orientés par les désirs que les protagonistes suivent aveuglément. Le désir peut, ici, être vu à travers son aspect sclérosant, qui le rive à l'idée implicite de mort… un « désir qui conduit à l'autisme et à la négation absolue de l'autre »[199], comme dans cette scène où Salomé exige, à plusieurs reprises, compulsivement, de baiser la bouche d'Iokanaan, alors décapité. Serée-Chaussinand voit dans les contrastes extrêmes de couleurs des gravures de Beardsley des figures de l'abject dans la mesure où elles s'inscrivent dans l'idée d'absence de communication à travers des expressions multiples – ici duelles –, idée qu'elle appelle la « polyphonie cacophonique ». Nous avons relevé dans *Guernica* – célèbre scène d'horreur et de mort – le même esprit de rupture radicale par les couleurs mais aussi par les formes…

Figure 8: BEARDSLEY (Aubrey), ***The Dancers Reward, Salomé: tragedy in one act,*** **1893**

[198] SEREE-CHAUSSINAND (Christelle), *op.cit.*
[199] *Ibid.*

Répétition obsessionnelle (désir pervers de Salomé, répétition du motif S1 de Marco dans le *Quatuor n°4*), contrastes radicaux (Beardsley, *Guernica*, *Officium Defunctorum*, *Tenebrae*, *Quatuor n°4*, cf. deuxième partie) et déferlement de mots[200] (ou de sons, comme dans l'exemple n° 17 tiré du quatrième mouvement d'*Officium Defunctorum* qui fait entendre en même temps le flou indicible et les accès d'abondance « horizontale » – notamment aux vibraphones – ou l'exemple n°7 qui relie la violence ponctuelle de la « mort »[201] et l'insaisissable de l'effroi ou de l'angoisse par un accès horizontal d'une multiplicité de sons brefs[202]; ou encore de formes, pouvant alors, peut-être, rejoindre la profusion chaotique de *Guernica*) – ces procédés sont des figures partagées par l'indicible et l'abjection, et confirment notre hypothèse conceptuelle sur la place de l'abject dans le concept d'indicible.

L'idée est qu'un concept commun, sous forme de figures apparentées, peut se retrouver dans des signifiés différents : la dégradation de l'identité, et, à un degré plus large (nous dirions « indiciel » pour reprendre la terminologie peircienne), la mort, ici, paraissent être des concepts sous-jacents à ces différents signifiés. Le pathologique lisible dans l'obsession de Salomé se retrouvera, selon nous, dans des motifs musicaux liés à une obsession oppressante (*Quatuor n°4*) s'inscrivant dans le thème de la guerre, ou, dans un autre cas de figure, à la persistance réitérée de motifs oppressés, statiques, oscillants (*Officium Defunctorum*) ou hagards (*Tenebrae*), signifiants potentiels d'un trouble causé par l'indicible évènement.

[200] « Le parler du phobique [qui n'a d'autre objet que l'abject] se caractérise aussi par une agilité extrême. Mais cette habilité vertigineuse est comme vidée de sens, roulant à toute vitesse au-dessus d'un abîme intouché et intouchable dont, par moments, seul l'affect vient donner non pas un signe mais un signal. C'est que le langage est alors devenu un objet contre-phobique ». KRISTEVA (Julia), *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.*, pp.52-53. Citée par SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), *op.cit.*

[201] le cluster très bref en total chromatique rappelle exactement les clusters et les cris les accompagnant sur – et précédant – le mot « Mors », toujours sur le premier temps de la mesure. Sa composition par nature extrêmement dissonante, sa très courte durée et sa nuance *fortississimo*, indiquaient déjà quelque chose, respectivement, de désagréable et de tranchant, mais son rappel du sémantisme lié à la mort par l'analogie avec les clusters des séquences précédentes en fait un élément de la sémiose interne signifiant par lui-même : il a acquis cette indication de mort sans avoir recours au texte.

[202] HALFFTER (Cristóbal), *Officium Defunctorum*, II, mm.39-41.

3. L'indicible évènement

3.1. Le changement de paradigme de l'indicible

S'il est de l'ordre du divin chez Kierkegaard, comme chez d'autres (Jabès, etc.), l'indicible évènement est aussi bien susceptible de provoquer cette rupture au sein de l'individu : il fait effraction avec le réel et la psyché réceptrice et modifie même l'individu qui en fait l'expérience. Les écrivains et artistes du second XXème siècle ont été plus ou moins directement imprégnés de l'Histoire qui a vu le progrès se mettre au service d'idéologies totalitaires, fragilisant encore davantage le concept de l'humain, mettant au contraire en lumière, jusqu'à en faire un paradigme culturel, la mort toute-puissante. (Certains n'ont-ils pas, tels Millan-Astray et son cri de ralliement – « Vive la mort » –, érigé la mort en maître ?). Le drame absolu, l'Holocauste, celui-là même qui a dirigé l'œuvre de Jabès vers la monstration d'un indicible à travers des écrans textuels et des inversions par le chiasme qui pointent la subversion de tout, et par le « Nom [désormais] imprononçable de Dieu [à son] lendemain »[203] ; les deux terribles guerres mondiales ; l'Espagne se rongeant elle-même de l'intérieur et affichant des excès meurtriers inouïs – on a pu parler de génocides dans le sens où plusieurs camps politiques ont cherché à s'entre-exterminer méthodiquement – nous en parlerons plus avant : ces évènements ont certainement contribué à accroire définitivement « la remise en question du récit, si par récit l'on entend, comme le précise Sarah Kofman, ''une histoire d'évènements, faisant sens''»[204]. À un indicible éthéré, poétique, tourné de façon plus ou moins directe vers un principe supérieur, à tout le moins vers un concept général qui dépasse les mots-cases, tend à se substituer dans les consciences créatrices un indicible investi par l'ombre de la mort. Même si les prémisses étaient déjà innommables, en Espagne notamment, « les camps de la mort [ont été] pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire », pour Blanchot. D'un Absolu à l'autre, certains penseurs sont allés jusqu'à « érige[r] la Shoah en nouveau récit fondateur qui réélabore, de fond en comble, les conditions de possibilité de la communauté »[205]... Pour le dire autrement, l'imaginaire associé à l'indicible (au *concept d'indicible*) s'est vu modifier par les évènements contemporains charriant l'horreur impensable, s'axant alors pour un sémioticien tel que Michaël Rinn plus

[203] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.10.
[204] KOFMAN (Sarah), *Paroles suffoquées*, Paris : Galilée, 1987, p.21. Citée par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.22.
[205] KILLEEN (Marie-Chantal), *ibid.*

volontiers autour des lexèmes *incompréhensible* et *innommable*. Si des différences apparaissent entre les termes *ineffable* d'un côté, *inexprimable* et *indicible* de l'autre selon Littré, ils disent « le refus à toute saisie humaine »[206], et si d'après la conception référentielle de Kleiber et sa catégorisation souple des termes polysémiques, « la profondeur sémique et les sèmes génériques les plus saillants appartiennent aux termes *incompréhensible* et *inexprimable* »[207], il convient d'accorder que le contexte – et Rastier l'a relevé – a une incidence considérable dans « l'actualisation d'un trait sémantique »[208]. Astrid Von Busekist y adhère également, elle qui tente de « repérer les ruptures et les évolutions dans le sens attribué à l'indicible », en s'inspirant du linguiste Benveniste, pour qui la « motivation objective » de la désignation est soumise à des variations conjoncturelles ». Pour Michaël Rinn, il s'avère que « les quatre lexèmes « incompréhensible », « indicible », « inexprimable » et « inimaginable » marquent les pôles autour desquels se constituent la catégorie de sens de l'indicible du génocide », le dernier concept étant finalement choisi par Rinn pour son lien avec des états émotionnels extrêmes : en effet, « l'impossibilité de dire le génocide serait dû à l'implication émotionnelle trop forte du revenant »[209] .

3.2. Confrontation à l'évènement et échec du dicible

La confrontation à l'indicible plonge la victime dans un trouble potentiellement causé par plusieurs paramètres concernant l'évènement-limite : sa nouveauté radicale, son caractère de violence excessive (qui paraît être un attribut du mal), sa nature en elle-même destructrice (qui touche à la négation de l'homme et donc de la vie). Même si l'on sait quelles sont les ignominies qui existent, le fait de voir l'innommable par soi-même change complètement la perception de la chose. Dans certains cas, l'individu, un enfant par exemple, n'imagine même pas encore de telles horreurs. Frédérick Tristan raconte, dans un texte écrit vingt ans plus tard[210] le moment historique qui, enfant, lui légua un profond traumatisme, ne lui laissant que quelques bribes de souvenirs de l'évènement. Alors qu'il jouait dans un fossé,

[206] Cependant, selon Littré, « un objet est ineffable précisément à cause de la relation privilégiée qu'il entretient avec le sujet ». RINN (Michael), *Les récits du génocide*, *op.cit.*, p.43.
[207] PREVOT (Anne-Marie), « Michael RINN, Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible… », in FONTANILLE (Jacques)(dir.), *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
[208] RASTIER (François), *Sémantique et recherches cognitives*, PUF, 1991, p.273. Cité dans RINN (Michael), *op.cit.*, p.47.
[209] RINN (Michael), *op.cit.*, p.41.
[210] TRISTAN (Frédérick), « Traumatisme, écriture et fiction », *Imaginaire & Inconscient 2003/4 (n° 12)*, L'esprit du temps, 2003. Communication faite à Paris le 13 octobre 2001 dans le cadre de la journée d'étude du GIREP sur « Imaginaire et *Inconscient* ».

un évènement survint. Mais rien de ce qu'il venait de se passer ne lui parvint à la conscience ensuite. Son esprit restait rivé à un problème mathématique bien éloigné de la concrétude de l'horreur duquel il avait été témoin et dont il ne pouvait se rappeler. Puis, il eut la sensation de laisser quelque chose ou quelqu'un dans le fossé où il jouait. Dans l'enchaînement des faits qui suivirent l'indicible évènement (une explosion, une tuerie ?), il demanda à sa mère, qui l'emmenait loin du tumulte où était sa mère, sans la reconnaître. Les faits sont ensuite simplement mentionnés :

> Impossibilité de décrire ce moment. Cette fracture. Plus tard, l'enfant apprendra qu'il a perdu la mémoire d'avoir vu ce qu'aucun enfant n'aurait dû voir : un autre enfant, du même âge que lui, décapité par un éclat de bombe. Sa tête a roulé dans le fossé. Mais jamais l'enfant ne se souviendra de cet instant[211].

On constate dans l'expérience-limite un « échec de la conceptualisation visuelle »[212] du fait de l'altérité du vécu, inimaginable, provoquant en cela l'incompréhensible et empêchant la restitution verbale du moment. Les « données nouvelles [ne] peuvent être assimilées à d'autres dont le contenu est déjà connu […] [ni] se confond[re] avec des données anciennes »[213]. Impossible en effet de concevoir, de prime abord, les mots ciel, fumée ou feu, comme autre chose que ce à quoi ils réfèrent de façon générale; mais comme le rapporte Jorge Semprún, qui fut emprisonné au camp de concentration de Buchenwald, « le mot ciel, le mot cendre, le mot fumée, le mot fleur, le mot feu, le mot flamme, derrière lesquels se cachaient en partie des ciels, des cendres, des fumées, des fleurs, des feux, des flammes qu'on n'aurait jamais vus, pour lesquels il aurait été nécessaire de trouver de nouveaux mots »[214], virent une part importante de leur signification revenir dans ce cas spécifique au morbide indicible des camps ; plus tard, ces glissements de signification vis-à-vis du mot perdureront, par exemple, devant le spectacle banal d'une fumée de cheminée, comme c'est le cas du personnage de *La Montagne Blanche*, Juan Larrea, alors « paralys[é] [par] […] l'angoisse »[215] devant une cheminée fumante.

---

[211] TRISTAN (Frédérick), *op.cit.*
[212] RINN (Michael), *op.cit.*, p.50.
[213] *Ibid.*
[214] SEMPRUN (Jorge), *L'Évanouissement*, Gallimard : Paris, 1967, p.106. Cité par SEMILLA DURAN (María Angélica), *Le masque et le masqué : Semprún et les abîmes de la mémoire*, *op.cit.*, p.92.
[215] *Ibid.*

3.3. Le double comme conséquence de l'Histoire

Dans le cas de l'expérience-limite, la victime est empêchée d'exprimer normalement ce qu'elle a vu ou ressenti du fait de la nouveauté radicale de ce vécu, qui est étranger à ce que sa psyché a été habituée à concevoir. Le vécu indicible est tellement différent de « soi » que l'on ne peut le décrire de manière usuelle. Le traumatisme fait que la personne touchée acquiert une différence irrémédiable par rapport à celle qu'elle était avant, devenant une « autre ». Ainsi, les victimes de l'indicible évènement connaissent souvent une crise identitaire qui les pousse parfois, comme c'est le cas pour Frédérick Tristan, à « la nécessité de recouvrer ou de [s]'inventer une identité personnelle dans une réalité désormais vouée à la perplexité et à l'angoisse »[216] ; ou bien, comme dans le cas de Jorge Semprún, à devenir autre par l'exil en changeant, malgré lui, de langue et de pays.

La notion d'*indicible* trouve ainsi un écho dans le concept de *l'étranger*. En effet, la rupture de l'exil fait naître chez la victime de ce bannissement une modification nécessaire, ainsi qu'une communication différente de celle dont il se servait habituellement ; en somme, un « deuxième moi », qui semble indispensable pour affronter les nouvelles contraintes du quotidien, y compris celles de la langue : « J'ai pris la décision d'effacer au plus vite toute trace d'accent de ma prononciation française : personne ne me traitera plus jamais d'Espagnol de l'armée en déroute, rien qu'à m'entendre. Pour préserver mon identité d'étranger, pour faire de celle-ci une vertu intérieure, secrète, fondatrice et confondante, je vais me fondre dans l'anonymat d'une prononciation correcte »[217] explique Semprun. C'est ainsi que « le masque, le double jeu offrent un refuge tout à fait sûr, ils permettent d'exister, être tout en faisant comme tout le monde. La duplicité est donc cela même qui permet d'exister », explique encore Jean Foucart dans son livre *Sociologie de la souffrance*[218]. Julia Kristeva note plus généralement une transformation comportementale de l'émigré liée à sa nouvelle identité : « l'insistance d'une doublure – bonne ou mauvaise, plaisante ou mortifère – trouble l'image jamais uniforme de [l]a face [de l'étranger] et lui imprime la marque ambigüe d'une cicatrice – son bien-être à lui »[219].

Le départ volontaire semble transformer inéluctablement l'exilé. Dans le roman *Doctor Pasavento* de Vila-Matas, le protagoniste principal part en Suisse sur les traces de Robert Walser qu'il admire, et il s'éloigne de tout ce qui constituait jusqu'alors son identité,

[216] TRISTAN (Frédérick), *op.cit.*
[217] SEMPRUN (Jorge), *Adieu Vive Clarté*, Gallimard, 1998, p.79.
[218] FOUCART (Jean), *Sociologie de la souffrance*, De Boeck, 2004, p.207.
[219] KRISTEVA (Julia), *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, p.13.

assimilant les voix lointaines comme siennes propres pour façonner un nouveau moi. Cependant, les exemples pris dans l'expérience réelle de l'exil contraint, mettent en évidence chez la victime une plus grande difficulté à oublier le passé et un trouble amplifié. La crainte de perdre à tout jamais son identité est explicitée par Amedeo López : « la menace constante pour le moi de sombrer dans l'absolue altérité »[220] dépasse, selon lui, la douleur de l'exil en lui-même. L'exilé, expulsé de chez lui, arraché à ceux qu'il aime, est en effet affecté de la violence supplémentaire de « n'emport[er] de l'ancienne demeure que le manteau de l'interdit »[221]. Banni, il est « autre par rapport aux autres, autre par rapport à soi ». Il est « dédoublement sans cesse amplifié dans un espace d'absence, sa nouvelle demeure »[222]. L'exil est propice à l'analyse de l'indicible et à certaines de ses composantes : la coexistence de deux «postures », celle d'origine et celle acquise par la contrainte du nouveau monde extérieur ; l'altération de l'identité due au bouleversement du cadre de vie, à la perte au moins temporaire des êtres chers, mais aussi à cette meurtrissure liée à l'altération de l'identité de l'Espagne, cause du déni du pouvoir des institutions et du pouvoir autoritaire alors en place. Pour Jorge Semprun, « la République espagnole n'était plus que le fantôme agonisant d'un État de droit, moins que rien, désormais »[223]. L'identité espagnole des exilés s'est vue recouvrir par une autre, celle des « *refugiados* », « ceux qui n'ont plus de liens, les expulsés de la Terre et de l'humanité, les décentrés »[224]. L'exil va donc jusqu'à être comparé à une forme de mort par beaucoup[225]. Les exilés sont « frappés de stupeur au sens premier du terme »[226]. Les termes employés par ceux-ci (des ex-prisonniers de Pinochet) en arrivant dans leur pays d'accueil sont : « bloqués, silencieux, étonnés, paralysés, abasourdis, statiques, passifs, surpris, effrayés, perdus, éblouis, saisis »[227].

« L'exil introduit une cassure brutale dans l'histoire de l'individu et dans son système de références » : l'échec personnel est majoré par la défaite collective qui rend encore plus difficile la restauration de la vie d'avant. Les efforts de restructuration par le biais de la vie associative et militante permettent un « ancrage provisoire dans la continuité » bénéfique

[220] LÓPEZ (Amedeo), « L'autre et son double. Les exilés espagnols et sud-américains », in CERIC (Centre d'Etudes et de Recherches Intereuropéennes Contemporaines), *Exils et immigrations hispaniques au XXe siècle*, revue du Université de Paris 7, n°1, 1993, p.9.
[221] LÓPEZ (Amedeo), *op.cit.*, p.9.
[222] *Ibid.*
[223] SEMPRUN (Jorge), *Adieu Vive Clarté*, *op.cit.*, p.16.
[224] SEMILLA DURAN (Maria Angelica), *op.cit.*, p.174.
[225] Voir notamment RESZCZYNSKI (Katia) et al., « Exilio. Estudio médico-político », in *Araucan de Chile*, n°8, 1979, pp.109-128 (fragment d'un livre inédit à l'époque, *Acaso la muerte tiene dos nombres. Estudio médico-político.* Citée par LOPEZ (Amedeo), *op.cit.*, p.12.
[226] LOPEZ (Amedeo), *op.cit.*, p.12.
[227] RESZCZYNSKI (Katia) et al., *op.cit.*, p.114. Citée par LOPEZ (Amedeo), *op.cit.*, p.12. Trad. de l'esp.

pour l'exilé. Cependant, compte tenu des trop nombreuses différences, ces démarches le séparent irrémédiablement de celui qu'il a été[228]. Une grande partie des exilés deviennent ouvriers, d'autres occupent des postes inférieurs à ceux qu'ils occupaient dans leur pays ; une minorité seulement parvient après quelques années à retrouver le « niveau » professionnel dont ils jouissaient auparavant. Ce qui empêche par-dessus-tout certains exilés de recouvrer leur moi profond réside dans l'immixtion définitive de l'expérience traumatique qui devient une modalité particulière de l'être, toujours latente.

Une duplicité d'un tout autre ordre peut se percevoir, à travers l'évènement transgressant la limite, dans les conséquences de l'acte indicible chez les différents protagonistes du drame : si celui-ci provoque l'aliénation de la victime, il semble que le bourreau puisse aussi développer des séquelles. Ainsi, Berenstein indique la profonde altération identitaire que le crime peut engendrer : « la destruction de l'autre implique de détruire la frontière, de détruire l'expérience du lien et l'expérience subjective : on ne détruit pas l'autre sans que cette destruction ait lieu dans le sujet lui-même »[229]. Le dépassement de la limite est ici à la fois externe, par la transgression extrême d'un principe humain, et interne, par l'intermédiaire de l'effet de rebond tragique de l'acte criminel.

Dans *Viva la Muerte* de Fernando Arrabal, l'encadrement scénaristique de la dégradation de l'identité de l'enfant est soulignée par la voix off (au début) qui annonce pendant le passage d'un camion de nationalistes : « Je tuerai s'il le faut la moitié de l'Espagne », sentence tristement célèbre de Franco lui-même, et par la recherche finale du père, auparavant livré au dictateur par sa mère. « Entre ces deux scènes, le film raconte donc le meurtre de la moitié de l'Espagne ressenti comme l'immolation rituelle d'une moitié de soi »[230]. « Ce sacrifice a été éprouvé par la victime dans une fascination à la fois terrorisée et admirative. Dans l'ambiguïté d'un désir qui confond la victime et le bourreau »[231] – ressenti subjectif et fictif, duquel l'histoire particulièrement déchirante de Nando, l'enfant du film, est en partie responsable (la figure du Caudillo est à la fois père – amant symbolique de la mère – et usurpateur du véritable père).

[228] D'après LOPEZ (Amedeo), *id.*, p.13.
[229] BERENSTEIN (Isidoro), *En los campos de exterminio no hay espejos*, Communication « II Congreso Argentino de Psicoanálisis de familia y pareja », Buenos Aires, mai 2001, p.2. Publié in *Página 12*, Section Psychologie, 13/09/01. Cité et traduit par SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.124.
[230] OMS (Marcel), *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris : éditions du Cerf, 1986, p.255.
[231] *Ibid.*

Le double de la réalité et de l'histoire : illustration musicale

L'idée d'un *double* élaboré à partir d'un motif ou d'un instrument est exploitée par Halffter : en dupliquant la partie soliste dans certaines œuvres (*Procesional* (1973-1974), pour deux pianos et orchestre, *Mizar* (1977), pour deux flûtes et ensemble instrumental[232] – ou *Mizar II* (1979), pour deux flûtes et électronique), le procédé peut peut-être évoquer « l'altération de la réalité environnante » ou la « figuration de mondes multiples »[233]. Par exemple, la voix de l'enfant qui seule émerge du chaos massif, chantant, syllabe après syllabe, « Alleluya » dans la partie finale d'*Officium defunctorum* (V, mm.10-11), est redoublée, peu après, au violoncelle (mm.24-25), dans le quasi-silence. « L'écho qui commente et réinterprète un matériau sonore antérieur, cré[e] une dualité indissoluble » entre voix et violoncelle[234]. Le fait d'employer le double dans ce sens-là, en prenant la voix comme source transmutable, souligne la valeur transcendantale de la matière instrumentale :

> la materia, el cuerpo, en su justa valoración al lado del espíritu, es grande y rica en ejemplos […]. Pienso que sabemos valorar la materia en toda su grandeza, precisamente porque sabemos que en ella está incluido lo que va a hacer(la) trascendente[235]

Halffter s'inspire ainsi de *Der Ursprung des Kuntswerkes* (1936) de Heidegger qui affine la pensée d'Hegel sur ce thème[236]. « L'œuvre d'art est postulée comme œuvre de vérité dans un double aspect : comme production matérielle (*Herstellung*) de l'élément matériel temporel (terre), et comme exposition (*Aufstellung*) d'une continuité historique (monde) »[237] : derrière la transmission du pouvoir de la matière sonore se niche une écriture témoin de son temps, parfois par la simple mise en abyme d'une autocitation, comme cette reprise du violoncelle de l'Alleluia précité (le renvoi historique est dédoublé en cri instrumental valorisant la matière pure mais lui conférant par écho, une signification).

---

[232] German Gan Quesada nous conseille de lire à ce propos l'article d'Alain Fourchotte, "La dialéctique de l'un et du multiple dans *Mizar* de Cristóbal Halffter", in SOLOMOS (Makis), *La métaphore lumineuse. Xenakis-Grisey*, Paris : L'Harmattan, 2003.

[233] GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.52.

[234] « del 'eco' que comenta y reinterpreta un material sonoro precedente, creando una dualidad indisoluble », trad.de l'esp. GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.26.

[235] HALFFTER (Cristóbal), "Tres poemas de la lírica española...", Programme général du Festival d'Automne de Madrid 1987 pp. 52-53 (Madrid, 3-4.10.1987) et "Tres poemas de la lírica española – Cristóbal Halffter presentó su último estreno", *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 168 (marzo 1987), p.30. Cité par GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.51.

[236] GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.56.

[237] Ibid. « Heidegger, en su obra (1936), quien dota de una mayor concreción a la intuición hegeliana: la obra de arte es puesta por obra de la verdad en un doble aspecto: como producción material del elemento material temporal (tierra) y como exposición (*Aufstellung*) de una continuidad histórica (mundo) ».

Halffter réitère cette volonté de faire entendre le double du réel – s'inscrivant ici dans la représentation de l'indicible historique – dans les exclamations instrumentales qui s'approchent de la voix humaine, comme avec cet accord strident et dissonant : celui-ci vise l'extrême par sa nuance (il finit *fortississimo* aux vents aigus) et stigmatise l'indicible par son rendu timbrique d'ensemble, indéfinissable et, comme nous l'avons relevé, proche du cri inhumain (écouter l'exemple audio « cri instrumental »).

Chapitre II. Quelques spécificités de l'indicible de la guerre civile et de la guerre d'Espagne

> Les conflits armés désintègrent les sociétés, génèrent une faillite du sens de l'histoire, une rupture sémiotique dans l'évolution des communautés humaines, parce que la guerre est une grande crise qui affecte les individus en tant que sujets sociaux dans leur capacité à donner un sens […][238].

1. La guerre civile

L'une des catégories de conflit armé les plus révélatrices de phénomènes actualisant les concepts du dépassement de la limite et du chaos est la guerre civile. De nos jours, les historiens s'efforcent de compléter la compréhension de ce type de conflit – l'un des plus courants – par une approche allant au-delà de l'analyse de la lutte idéologique[239]. De nouvelles questions sous-tendent les études de ce type de conflit en recrudescence depuis les années 1990[240]. Les différentes contributions du treizième numéro d'Hispania Nova de 2015 éclairent, par l'analyse des guerres civiles de sociétés diverses comme l'Argentine, l'Ukraine, la Finlande, la Grèce, les États-Unis, l'Espagne ou l'Irlande, les axes généraux autour desquels se sont déroulées les guerres civiles ; du moins leurs problématiques récurrentes, au-delà de leurs spécificités sont-elles relevées. Les chercheurs mettent en évidence des manifestations de violence qui découlent de causes externes, obéissant à une logique différente de la logique militaire, et se superposant à la guerre idéologique, la guerre agissant comme un catalyseur externe aux querelles jusqu'alors latentes[241].

La guerre civile renferme déjà en soi des spécificités particulièrement déchirantes sur le plan émotionnel, en premier lieu le choc lié à la possible scission de la famille ou de

---

[238] HISPANIA NOVA, « Les guerres civiles Réflexions sur les conflits fratricides à l'époque contemporaine. Europe-Amérique », Revista de Historia Contemporánea, Núm.13 - (2015), disponible en ligne : < http://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2384>. Dossier (de la deuxième partie) coord. par Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA et Severiano ROJO HERNÁNDEZ. Introduction. D'après Jacqueline BARUS-MICHEL, "Crises et mutations. Les avatars du sujet social", Bulletin de psychologie, t. 51 (1), n° 433, janvier-février 1998, p. 6.
Trad. de l'espagnol. « Los conflictos armados desintegran las sociedades, generan una quiebra del sentido de la historia, una ruptura semiótica en la evolución de las comunidades humanas, porque la guerra es una gran crisis que afecta a los individuos como sujetos sociales en su capacidad para dar sentido y significado […] ». Une traduction française est également disponible en ligne : GONZÁLEZ CALLEJA (Eduardo) et ROJO HERNÁNDEZ (Severiano), « Les guerres civiles, réflexions sur les conflits fratricides à l'époque contemporaine », *Amnis* [En ligne], | 2015, mis en ligne le 30 janvier 2015, consulté le 21 juillet 2015. URL : http://amnis.revues.org/2477.

[239] *Ibid.*

[240] D'après GONZÁLEZ CALLEJA (Eduardo) et ROJO HERNÁNDEZ (Severiano), introduction du dossier d'Hispania Nova, *op.cit.*, p.158.

[241] D'après KALYVAS (Stathis), *The Logic of Violence in Civil War*, Cambridge University Press, 2006.

l'entourage – d'où l'expression de Miguel de Unamuno qui évoque à propos de la guerre d'Espagne, « guerre domestique et non civile »[242] qui déchire la famille espagnole [243] – l'angoisse qu'amène le doute sur les appartenances politiques de tel ou tel voisin, ou encore la radicalité du conflit qui transgresse les lois de la guerre. Nous trouvons la première occurrence du « double inversé de ''guerre incivile'' » sous la plume d'Unamuno dans les notes qu'il laissa avant de mourir : « cela fait trois mois que s'est déclenchée cette guerre de folie et de haine, cette guerre incivile »[244]. Cette formulation « comporte l'idée d'une guerre de tous contre tous, d'une violence d'autant plus atroce qu'elle est inexplicable », une sorte de « folie collective »[245], sens qui acquerra sa popularité presque une trentaine d'années plus tard, derrière le mot d'ordre national du « jamais plus ». Le premier à introduire l'acception de la guerre comme une « grande catastrophe »[246] fut le romancier José María Gironella dans le livre à succès, *Los cipreses creen en Dios* (1953). Il montrait, fait inouï à l'époque, « l'existence de républicains honnêtes ».

Les guerres civiles sont habituellement définies comme des conflits armés internes à une cité ou à une nation, par opposition à la guerre internationale entre états ou peuples différents. À travers plusieurs exemples, certains historiens montrent que, indépendamment de l'identité des belligérants, c'est dans la forme des conflits que se dégagent des points communs pour caractériser ces guerres[247]. Marquée souvent du sceau du conflit entre nationalités et provoquée, à l'origine, par une intrusion étrangère comme la colonisation, les conflits de l'Amérique hispanique du premier XIXème siècle ont une origine commune : à savoir, la légitimité contestée de l'ordre colonial du vice-royaume d'Espagne régnant alors sur la zone comprenant aujourd'hui les républiques du Paraguay, de l'Uruguay, de la Bolivie et de l'Argentine. Toutefois cette guerre « d'indépendance » au Rio de la Plata s'est traduite par l'enchevêtrement d'innombrables conflits internes. D'où les limites pas toujours nettes entre

[242] FEAL (Carlos), *El Resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la revolución y la guerra civil españolas*, p.51. Cité dans GODICHEAU, « Guerra civil, guerra incivil : la pacificación por el nombre », in AROSTEGUI (Julio) et GODICHEAU (François)(eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid : Marcial Pons, 2006, p.138. Trad. de l'espagnol.

[243] Comme l'a constaté Unamuno. GODICHEAU (François), *op.cit.*, p.138. Trad. de l'espagnol.

[244] Dans FEAL (Carlos), *op.cit.*, p.51. Cité dans GODICHEAU (François), *op.cit.*, in AROSTEGUI (Julio) et GODICHEAU (François) (eds.), *op.cit.*, p.138. Trad. de l'espagnol.

[245] GODICHEAU (François), *op.cit.*, p.139. Trad. de l'espagnol.

[246] GARCIA DE CORTAZAR (Fernando), ABe (Madrid) y Hoy (Cáceres), 4 de enero de 2003. Cité par MORADIELLOS (Enrique), « Ni gesta heroica, ni locura trágica : nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil », in. *La Guerra Civil*, Madrid : Marcel Pons, 2003. Consultable en ligne : http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer50_GuerraCivil_Moradiellos.pdf. Consulté le 26/08/2015.

[247] C'est le cas de l'auteur de l'article sur la guerre au Rio de la Plata. RABINOVITCH (Alejandro M.), « Face à l'armée régulière : le combat asymétrique au Rio de la Plata et la fragmentation territoriale (1810-1852) », in. HISPANIA NOVA, *op.cit.*, p.166.

guerre internationale et guerre civile, d'autant que les rébellions des populations locales ont souvent pris un caractère de guérillas refusant les exigences de l'autorité centrale : contre l'occupant Espagnol mais aussi contre l'armée de Buenos-Aires, autre armée constituée qui avait vaincu l'armée coloniale. Ces pays ont connu un « état de guerre généralisé et multiforme »[248], que l'on ne peut qualifier précisément : « guerre internationale, guerre d'indépendance, guerre civile ou guerre contre l'Indien »[249] ? L'armée régulière s'épuisait en se heurtant à de multiples résistances locales, inférieures en force militaire, mais déterminées à défendre leur terre. À long terme, ces guérillas localisées, mais déstabilisantes et meurtrières, ont eu raison des armées régulières. La mobilisation intermittente de ces miliciens et leur lien étroit avec les populations ont conduit les armées d'occupation, pourtant mieux armées, à la défaite et à une fragmentation du territoire.

Un autre exemple de « guerre civile » liée à un conflit international est la guerre de 1918 en Ukraine : l'occupation Austro-Allemande s'est installée suite à la révolution de 1917, dans un contexte de heurts opposants des forces diverses : favorables à l'armée rouge et au pouvoir soviétique, favorables à l'armée blanche et hostiles à la sécession de l'Ukraine ou encore favorables à l'armée nationaliste Ukrainienne. La brutalité et les exigences de l'armée d'occupation austro-allemande ont conduit à une escalade vers la guerre civile, une radicalisation des tensions internes et une répression s'exerçant sur les opposants réels ou supposés à l'occupant comme, parfois, les populations juives. Cette occupation s'est achevée par la victoire de l'armée rouge qui n'a pas réglé les profondes divisions internes de l'Ukraine qui ressurgissent aujourd'hui encore.

2. La guerre d'Espagne

Dans la guerre d'Espagne en revanche, le soulèvement militaire du 18 juillet s'est réalisé contre un pouvoir espagnol légitimement élu, aidé en cela par la discipline et l'armement non seulement national, mais aussi international (dont la contribution la plus tristement célèbre reste le bombardement de Guernica par Hitler). Ainsi, ce pouvoir dictatorial et illégitime parvint, non sans mal, à étouffer les multiples forces d'opposition.

[248] RABINOVITCH (Alejandro M.), in HISPANIA NOVA, *op.cit.*, p.168.
[249] *Ibid.*

2.1. La guerre de tous contre tous

Il ne fait aucun doute qu'avant la guerre civile « existai[ent] dans la société espagnole des abîmes profonds, multiples et complexes » (p.138). Le déclenchement de la guerre a certainement ravivé de tenaces rancunes. Comme le pointe Santos Julía, la guerre civile espagnole, ainsi que d'autres guerres civiles, a été façonnée par des conflits latents (avant les meurtres des évêques par les républicains) nés de divergences politiques, mais aussi de différences sociales et religieuses établies bien avant le soulèvement militaire de juillet 1936 :

> Lo que ocurrió fue desde luego lucha de clases por las armas, en la que alguien podía morir por cubrirse la cabeza con un sombrero o calzarse con alpargatas los pies, pero no fue en menor medida guerra de religión, de nacionalismos enfrentados, guerra entre dictadura militar y democracia republicana, entre revolución y contrarrevolución, entre fascismo y comunismo.
> JULIÁ (Santos), *Un siglo de España. Política y sociedad*[250]

De plus, les relations entre les différents facteurs de la guerre seraient non pas « causales mais de corrélation et d'inférence » selon George Duby[251]. La multiplicité des conflits parallèles concrétise une certaine idée de chaos et d'anarchie. Cela rejoint d'une certaine façon l'idée de « rendre aux guerres civiles leur sens primitif »[252]. On repense d'une part à la « guerre incivile » d'Espagne, d'autre part à une conception philosophique de l'homme ; plus particulièrement, à la situation des hommes avant leur entrée dans la *civitas* du point de vue de Thomas Hobbes :

> The natural state of men, before they entered into society, was a mere war, and that not simply, but a war of all men against all men.
> HOBBES (Thomas), *Libertas*[253]

Pointant l'absence totale de structure, de hiérarchie, cet état de chaos total pourrait être une conséquence directe de la nature de l'homme selon le philosophe. Quant à l'organisation sociale, elle serait garante d'une pacification salutaire, alors que ses déséquilibres et inégalités, hypothétiquement, seraient des facteurs propres à réactiver les tendances criminelles des exclus. Il relève du sens commun que l'écart creusé entre les hommes, qu'il

[250] JULIÁ (Santos), *Un siglo de España. Política y sociedad*, Madrid : Marcial Pans, 1999, p.118.
[251] DUBY (Georges), *L'histoire continue*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1991, p. 15. Cité par GONZÁLEZ CALLEJA (Eduardo) et ROJO HERNANDEZ (Severiano), *op.cit.*, p.158.
[252] GONZÁLEZ CALLEJA (Eduardo) et ROJO HERNÁNDEZ (Severiano), *op.cit.*, p.159.
[253] Cité par KENNARD (Fredrick), *Thought experiments. Popular Thought Experiments in Philosophy, Physics, Ethics, Computer Science and Mathematics*, First Editions, 2015.

soit délibéré ou non, reste pour une majorité d'entre eux, potentiellement générateur de violence, de souffrance, d'absence de bien. La guerre civile qui délie et fracture les familles noie les êtres dans un lac trouble d'incrédulité, de peur, de tristesse ou de culpabilité. Un indicible manifeste dont le chaos définitoire est l'un des moments spécifiques : il n'était pas rare, par exemple, qu'un homme soit enrôlé dans un camp qu'il n'avait pas choisi, étant alors dans l'obligation de participer à la destruction de son propre camp, et parfois même de combattre des connaissances ou des proches.

La multiplication des forces en conflit fit encore monter de quelques degrés la sensation d'éclatement dénué de sens et intensifia le stress chez chacun : l'angoisse d'une explosion, d'une tuerie, d'une expropriation, d'une dénonciation planait sur les têtes. La guerre des forces républicaines entre elles a, notamment, contribué à provoquer cet éclatement. Après l'échec du soulèvement franquiste à Barcelone en juin 1936, la région fut dirigée par le Comité Central des Milices Antifascistes de Catalogne, alliance des syndicats anarchistes CNT-FAI, des socialistes de l'UGT et du président de la Généralité de Catalogne Lluís Companys dans lequel la plupart des forces de gauche étaient représentées. Cependant les divergences avec la branche communiste affiliée à la doctrine de leurs homologues soviétiques s'accrurent. La scission se fit même au sein des communistes (entre PCE, PSUC d'un côté et POUM – parti marxiste opposé au stalinisme – de l'autre). Devant la fréquence des assassinats arbitraires des Patrouilles de contrôle, milice anarchiste, le gouvernement Companys ordonna par décret la confiscation des armes que possédaient les partis politiques, ce qui provoqua le départ des syndicats anarchistes du gouvernement – mais ce dernier revint alors sur sa décision. Les postes de douane que détenaient les anarchistes furent parfois repris par les armes par le ministère Negrín (PSOE[254]), comme par exemple à Puigcerdá. Le 3 mai 1937, le PSUC (Parti socialiste unifié de Catalogne)[255] prit d'assaut la *Telefonica* à Barcelone, le central téléphonique alors sous contrôle légal de la CNT[256] : les autres groupes d'extrême-gauche[257] sortirent les armes et élevèrent des barricades dans la ville dès le lendemain. En quelques jours, les affrontements firent environ 500 morts et un millier de blessés[258]. La division des forces anarchistes et marxistes qui se maintint malgré les volontés d'alliances de certains tandis que le gouvernement du PSOE envoya 5000 gardes d'assaut de Madrid et

[254] Parti Socialiste Ouvrier Espagnol.
[255] Un parti catalan appartenant au Komintern, fédéré avec le Parti communiste d'Espagne.
[256] Confédération Nationale du Travail.
[257] Le POUM vit sa tentative d'alliance avec les anarchistes, à cette occasion, rejetée.
[258] PEIRATS (José), *La CNT en la revolución española*, vol. 2, Toulouse, 1952, p. 206.

Valence qui jugulèrent la révolte des anarchistes. Les écrivains anarchistes italiens Camillo Berneri et Francesco Barbieri furent notamment assassinés[259].

2.2. Le « nettoyage » systématique des franquistes

En Espagne, les Franquistes avaient dès avant l'insurrection du 18 juillet 1936, la ferme intention d'éradiquer une « communauté » entière. Les cibles étaient, en fait, seulement reliées par leurs convictions politiques ou laïques. L'entreprise n'eut pas le caractère absolu des camps d'extermination allemands ou cambodgiens, ni ne compta « les mêmes images, les mêmes « vivencias » […][qui] de chaque côté du mur idéologique »[260], « racont[ent] […] une seule histoire » (Chalamov parle de la Kolyma, en ce qui concerne les camps de travail réservés aux politiques[261], comme d'un « Auschwitz sans chambres à gaz »[262]). Mais l'individu coupable de ses opinions ou de son absence de foi mourait aussi en Espagne : l'incroyant ou le Républicain, décrit par les franquistes comme un être « infra-humain »[263], numéro lambda d'une « sale, répugnante, dégénérée et pestilentielle racaille »[264], était soumis à une « reddition » qui n'avait de morale que son acception officielle, par exemple dans les propos tenus par le Caudillo à l'ambassadeur de Mussolini, Roberto Cantalupo, le 4 avril 1937[265]. En fait, il s'agissait d'exécutions ou tortures de prisonniers qui allaient souvent jusqu'à la mort (190 000 selon un porte-parole du ministère de la Justice de Franco en 1944[266]). « Il n'y aura pas de pardon pour ceux qui persistent dans l'hostilité ou qui prétendent

[259] THOMAS (Hugh), *La guerre d'Espagne*, Paris, 1985, pp. 505 et 861. Ils auraient été « arrêtés par six gardes d'assaut et six membres du PSUC ».
[260] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.101. Cf. notamment SEMPRUN (Jorge), *Quel Beau Dimanche*, Gallimard, 1980, p.135.
[261] RASTIER (François), « Témoignages inadmissibles. », *Littérature* 3/2010 (n° 159), pp. 108-129. URL : www.cairn.info/revue-litterature-2010-3-page-108.htm, §64.
[262] CHALAMOV (Varlam), *Récits de la Kolyma*, Lagrasse : Éditions Verdier. Trad. du russe par Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson. Cité par RASTIER, *op.cit.*
[263] PRESTON (Paul), « Franco : les mythes du grand manipulateur », in PRESTON (Paul) et PALOMINO (Angel), *Francisco Franco : biographies croisées*, adapté et trad. par Sonia Berthelot, éditions J. Grancher, 2005, p.75.
[264] *Ibid.*
[265] « nous devons réaliser la tâche, nécessairement lente, de reddition et de pacification, sans laquelle l'occupation militaire serait totalement inutile. La reddition morale des zones occupées sera longue et difficile, parce qu'en Espagne les racines de l'anarchisme sont anciennes et profondes ». CANTALUPO (Roberto), *Fu la Spagna. Ambasciatta presso Franco. Febbraio-Aprile 1937*, Milan : Mondadori, 1948, p.231. Cité par PRESTON (Paul), *id.*, p.76.
[266] FOLTS (Charles Jr.), *The Masquerade in Spain*, Boston: Houghton Mifflin, 1948, p.97. Cité par PRESTON (Paul), *id.*, p.77.

se rendre à la dernière heure », déclara Franco au cours de l'allocution du 22 juillet 1936[267]. Cette ligne de conduite de la répression était prévue avant la guerre civile. Dictée par l'*Instruction réservée n°1* écrite par le général Mola le 25 mai 1936 à destination des futurs chefs du coup d'État[268], elle entendait « tenir compte de ce que l'action [devait] revêtir une violence extrême », emprisonner les dirigeants des partis ou des syndicats qui n'approuvaient pas le soulèvement militaire et leur donner des « châtiments exemplaires »[269]. Par exemple, les *requetés*, milice carliste défendant la cause nationaliste « auraient obligé un homme à mettre ses bras en croix en lui faisant crier « Vive le Christ-Roi » pendant qu'ils lui tranchaient les membres ; sa femme, contrainte à assister au supplice, devint folle lorsqu'ils l'achevèrent à coups de baïonnettes »[270].

> Si le mal est radical parce que, d'un côté, il manifeste l'impuissance humaine à ériger en lois universelles ses maximes, et parce que, de l'autre, il s'enracine dans l'être même de l'homme, dans l'être-homme, indépendamment de toute détermination historique ou sociale ; s'il est, par là, indéracinable, consubstantiel à l'être humain de l'homme, non pas comme péché originel, mais comme source et suite de la liberté constituante de l'être-homme, alors sans doute faut-il rigoureusement et radicalement tenir compte de sa radicalité[271].
> SEMPRUN (Jorge), *Mal et modernité*, p.32.

À la surexposition à la mort qui frappe dans chaque guerre, s'ajoute lors du conflit espagnol, la donnée de la grande longévité du conflit. Les affrontements ont ainsi perduré pendant plus de dix ans dans le maquis. François Godicheau souligne ainsi l'impossibilité de déterminer une date de fin exacte de la guerre[272]. Ce conflit fut interminable tant Franco prit son temps pour « nettoyer » l'Espagne et tenter d'éradiquer au maximum, y compris dans des villes aussi éloignées de la capitale que Valence ou Badajoz, ce qu'il considérait comme « l'Anti-Patrie »[273]. Des hommes de son propre conseil militaire essayaient même de faire accélérer les opérations[274], mais la logique de Franco consistait à user l'adversaire et à privilégier l'éradication des hommes dont les idées libertaires lui semblaient répugnantes

[267] Cité dans REIG TAPIA (Albert), «Represión y esfuerzos humanitarios», *La guerra de España (dir. Edward Malefakis*), Madrid, 1997, p. 576. Cité par BERDAH (Jean-François), « Épuration et répression politique en Espagne pendant la guerre d'Espagne et la post-guerre (1936-1945) », *Amnis* [En ligne], 3 | 2003.
[268] HERMET (Guy), *La Guerre d'Espagne*, Seuil, 1989, pp.176-177.
[269] PAYNE (Stanley) et TUSELL (Javier), *La guerra civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*, Madrid, 1996, p.587. Cité dans BERDAH, *op.cit.*
[270] HUGH (Thomas), *op.cit.*, p. 207. Cité par BERDAH (Jean-François), *op.cit.*
[271] SEMPRUN (Jorge), Mal et modernité, Éditions Climats, 1995, p.32. Cité par SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.104.
[272] SOUTO KUSTRÍN (Sandra), « François Godicheau, *Les mots de la guerre d'Espagne* », *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 35-1 | 2005, mis en ligne le 15 avril 2008, consulté le 30 avril 2015. Disponible sur internet : http://mcv.revues.org/1435.
[273] PRESTON (Paul), *op.cit.*, p.75
[274] Alfredo Kindelán Duany, chef des forces aériennes, et Jorge Vigón, chef de l'état-major de l'Armée du Nord.

plutôt qu'à mener une « guerre éclair ». Dès les premières opérations vers Séville et sur la route de Madrid au début de l'année 1936, il autorisa ses hommes, une fois les villages pris, aux pires exactions : viols des femmes, saccages, meurtres, mutilations ignobles[275], dans le but d'instaurer la terreur. 2200 prisonniers furent massacrés après la prise de Badajoz[276] – ville située à l'écart par rapport à la route de Madrid et dont les forces, selon Preston, n'auraient pu en aucun cas inquiéter l'arrière-garde franquiste s'ils avaient continué leur chemin – exemplifiant en cela « l'obsession de l'anéantissement de toute opposition, indépendamment du coût humain ou temporel implicite »[277] – scénario qu'ils réitérèrent à Talavera de la Reina, début septembre (7000 personnes furent par ailleurs abattues en Navarre…[278]) Mais au lieu de continuer la route sur Madrid, le néo-Généralissime choisit le coup d'éclat en allant libérer l'Alcazar de Tolède le 27 septembre 1936 (grâce auquel on lui confia alors le rôle supplémentaire de chef de l'État[279]). Cependant, cela donna aux résistants le temps de s'organiser : ils repoussèrent alors à plusieurs reprises les nationalistes qui ne parvinrent à prendre la capitale. Ces derniers continuaient lentement ce qui s'apparentait à une « colonisation », « ville après ville, village après village, train après train »[280], en dépit du nivellement croissant des forces. Plus tard, à l'incitation de ses conseillers d'attaquer une ville de Barcelone extrêmement fragilisée, il préféra finalement décimer la ville de Gandesa pour continuer l'extermination idéologique[281], mettant en actes à chaque massacre l'idée de Franco : « la reconquête du territoire n'est qu'un moyen ; la reddition des habitants est le but »[282].

[275] PRESTON (Paul), *op.cit.*, p.58. D'après : *The Times*, 26 août 1936 ; WHITAKER (John T.), "Prelude to World War: A Witness from Spain", Foreign Affairs, XXI, 1 (oct. 1942), pp.105-106; DE MADARIAGA (María Rosa), "Imagen del Moro en la memoria colectiva del pueblo español y retorno del moro en la Guerra civil de 1936", Revista Internacional de Sociología, XLVI, 4 (oct. 1988), pp.590-596; KOLTSOV (Mijaíl), *Diario de la Guerra de España*, Paris : Ruedo Ibérico, 1963, pp.88-89.

[276] 4000 selon Juan Yagüe, le militaire ayant dirigé cette tuerie. D'après BERDAH (Jean-François), *op.cit.*

[277] PRESTON (Paul), *op.cit.,* p.59.

[278] D'après THOMAS (Hugh), *La guerre d'Espagne*, Robert Laffont, 1985, p.209. Cité par BERDAH (Jean-François), *op.cit.*

[279] PRESTON (Paul), *op.cit.,* p.61.

[280] Franco à Cantalupo le 4 avril 1937. Bureau de Cantalupo à Mussolini, 29 mars 1937. ASMAE, SFG, b.38, T.709-345 ; CANTALUPO (Roberto), *op.cit.*, pp.230-233. Cité par PRESTON (Paul), *id.*, p.67.

[281] D'après TAGÜEÑA LACORTE (Manuel), *Testimonio de dos guerras*, Mexico : Oasis, 1978, p.230 ; MARTINEZ BANDE (Jose Manuel), *La batalla del Ebro*, Madrid : San Martin, 1988. PRESTON (Paul), *op.cit.*, pp.72-73.

[282] Franco à Cantalupo le 4 avril 1937. CANTALUPO (Roberto), *op.cit.*, pp.230-233. Cité par PRESTON (Paul), *id.*, pp.67-68.

2.3. Une cruauté arbitraire

La cruauté de Franco envers ses adversaires s'opérait également à travers l'arbitraire des jugements qu'il proférait. Deux exemples le prouvent. Le premier concerne le fils du général Miaja, déjà jugé et absout par un tribunal nationaliste mais que Franco tint à faire arrêter et juger de nouveau dans un autre tribunal, ce qu'il réitéra plusieurs fois en espérant sans doute une sanction exemplaire : en effet lorsqu'il fut jugé innocent à Valladolid et libéré, le Généralissime l'envoya au camp de concentration de Miranda de Ebro[283]. Le second, à la toute fin de sa vie, consista dans le maintien de la condamnation à mort de membres de l'ETA et du FRAP malgré la demande de clémence conjuguée de la plupart des autorités des pays européens, du pape Paul VI, de tous les évêques d'Espagne et même du roi, et en dépit des saccages des ambassades espagnoles en Europe[284].

Par ailleurs, les pires exactions furent aussi perpétrées dans le camp républicain, ou par des milices recrutées pour contrecarrer le soulèvement militaire et inspirer la terreur. L'une des cibles privilégiées des anarchistes, fut l'Église et ses représentants : « 4 184 prêtres, 2 365 moines, […] 283 religieuses […] [et] 13 évêques auraient été assassinés durant la période. » [285] Dès le lendemain du coup d'État, des habitations privées, hôtels, usines et autres entreprises furent accaparées par de telles milices ou des bandes isolées[286]. Les exactions étaient l'œuvre des partis et syndicats locaux qui étaient propriétaires de geôles privées[287]: la condamnation de ces excès (comme par exemple le massacre des prisonniers nationalistes à la prison Model de Madrid le 22 août 1936) par le président de la République Manuel Azaña et la création des Tribunaux populaires avec l'appui du PSOE ne changèrent donc pas vraiment la donne[288] (même si le gouvernement aida les personnes menacées à s'exiler : Berdah indique en référençant Rubio que « plus de 8 400 personnes étaient abritées par les représentations diplomatiques madrilènes au début de l'année 1937, parmi lesquelles aussi de nombreux militaires rebelles et des criminels politiques »[289]. Les excès du SIM (Service d'Information Militaire républicain) sinistrement célèbres sont, pour François Godicheau, le fruit d'une propagande nationaliste efficace. L'organisme, sorte d'extension espagnole du NKVD

[283] PRESTON (Paul), *op.cit.*, p.80.
[284] Les 2 membres de l'ETA et 3 membres du FRAP furent exécutés le 27 septembre 1975.
[285] Selon Antonio Montero, auteur d'une *Historia de la persecución religiosa en España (1936-1939)*. PAYNE (Stanley) et TUSELL (Javier), *La guerra civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*, Madrid, 1996, pp. 592-596. Cité par BERDAH, *op.cit.*
[286] D'après HUGH (Thomas), *La guerre d'Espagne*, Paris : 1985, pp.211-220. Cité par BERDAH, *op.cit.*
[287] D'après BERDAH (Jean-François), *op.cit.*
[288] *Ibid.*
[289] *Ibid.* Voir RUBIO (Javier), *Asilos y canjes durante la guerra civil española*, Barcelone, 1975.

soviétique serait « victime d'une légende noire »[290] en ce qu'il stigmatiserait les actions répressives contre l'extrême-gauche d'autres organisations comme le DEDIDE, afin de diaboliser le communisme, ennemi numéro un des franquistes[291].

Après la guerre, Franco fit adopter une loi rétroactive visant à punir l'ensemble des crimes perpétrés contre «l'ordre constitutionnel » depuis octobre 1934 : bien que le Front Populaire eût été le gouvernement légitime, il fut de fait nié en tant que tel. Tout ce qui avait pu constituer une marche vers le progrès pour le parti majoritairement élu fut ainsi assimilé à une action contraire aux principes du franquisme et donc passible d'une répression extrême. L'inversion de la justice fonctionna efficacement. Les exécutions pleuvaient : 192 684 morts entre avril 1939 et le 30 juin 1944 selon les chiffres « officiels » publiés par Max Gallo en 1975[292] ; 200 000 victimes d'exécutions ou par suite de l'emprisonnement selon Gabriel Jackson[293] entre 1939 et 1943, et les prisons se remplirent abondamment : de 12 500 personnes internées en 1936, on passa à 250 000 dès 1939. En 1944, le nombre de détenus s'élevait encore environ à 30 000[294].

La violence extrême, voire le sadisme avec lequel les franquistes traitèrent les vaincus ne se limitait pas aux tortures. Les prisons fonctionnaient sur une politique de la misère qui consistait à priver l'individu de tout bien matériel pour viser la perte progressive de la dignité humaine ; punir les républicains ou présumés tels pour avoir des convictions différentes et les soumettre à une reddition totale par la déshumanisation était leur but, selon Ricard Vinyes.

> Les prisonniers qui entraient dans la prison connurent le début d'un processus de dépouillement intégral qui commençait par la perte de tout objet personnel et pouvait se terminer par la disparition de toute dignité humaine. Tel était le but : transformer l'humanité en pur néant, vider la personne par le biais de la soumission forcée afin d'obtenir l'absence totale d'elle-même[295].

---

[290] GODICHEAU (François), *Les mots de la guerre d'Espagne*, Presses universitaires du Mirail, 2003. Disponible (en partie) à l'adresse : https://books.google.fr/books?id=ouMArusgBDUC&pg=PA112&lpg=PA112&dq=sim+espagne+guerre&source=bl&ots=v8AZRjJkP4&sig=4RT3Xa1KEWmdxgD5lMkImPEPfkY&hl=fr&sa=X&ei=Qy5QVa_rFMSt7gaAnYF4&ved=0CDcQ6AEwBg#v=onepage&q=sim%20espagne%20guerre&f=false. Consulté le 11/05/2015.

[291] « La propagande […] après la guerre s'empressa de produire des « preuves » des multiples tortures et actes de barbarie dont s'était rendu coupable le « SIM rouge ». *Ibid.*

[292] GALLO (Max), *Histoire de l'Espagne franquiste*, Paris, 1975, p.76. Cité par BERDAH (Jean-François), « Épuration et répression politique en Espagne pendant la guerre d'Espagne et la post-guerre (1936-1945) », *op.cit.*

[293] JACKSON (Gabriel), *La República española y la guerra civil*, Barcelone, 1967, p.466. Cité par BERDAH (Jean-François), *op.cit.*

[294] BERDAH (Jean-François), *op.cit.*

[295] VINYES (Ricard), « L'univers carcéral sous le franquisme », *Cultures & Conflits* [En ligne], 55 | automne 2004, mis en ligne le 08 janvier 2010, consulté le 06 octobre 2015. URL : http://conflits.revues.org/1568.

Les exactions comprenaient aussi des viols des veuves ou des femmes de prisonniers, des confiscations de biens, des humiliations psychologiques et une sournoise exploitation économique des habitants qui affama ces adversaires perpétuels, poussa leurs femmes à vendre leur corps par désespoir (ce qui ne manqua pas d'alimenter la vision impure de la « femme de gauche ») et provoqua un taux de suicide en nette hausse dans les régions les plus pauvres. Cette indigence fut provoquée par l'apparition d'un marché noir (lui-même fruit indirect de l'autarcie) qui aboutit à un clivage accru entre riches et pauvres ; une pénurie du blé entraîna une hausse extraordinaire des prix des aliments qui provoqua des cas de famine (par exemple autour de Lérida dans les années 1940 ; voir à ce propos le « catalogue effrayant » recueilli par Conxita Mir[296] de cas de famine et de maladies). L'accès à un travail et à la nourriture était conditionné par des certificats garantissant la bonne conduite de l'individu, papiers qui se trouvèrent être généralement la propriété des phalangistes ou des paroissiens locaux[297]. Plus de cinquante ans plus tard, des témoignages très durs sur le traitement des femmes et des enfants dans les prisons de Franco ressurgissent. Les enfants étaient « enfermés dans des pièces noires, obligés à manger leurs propres vomissures »[298]. Le vol d'enfants républicains était organisé pour garantir la perdition définitive de ses adversaires politiques, car ces enfants seraient ainsi privés d'une éducation qualifiée de perverse. Les enfants des républicains étaient en effet perçus comme susceptibles de développer une dégénérescence à cause de la (mauvaise) influence de l'environnement, mais aussi par hérédité selon certains. Dans le décret du 23 novembre 1940, les enfants dont les parents étaient soit : morts fusillés, exilés, fugitifs ou clandestins, ou en prison, furent considérés comme pupilles de la nation et entrèrent dans des institutions d'accueil censées, selon Antonio Vallejo Nájera[299] « *exalt[er] des qualités biopsychiques raciales et élimin[er] des facteurs environnementaux qui au cours des générations conduisent à une dégénération du biotype* »[300]. Ceux des prisonniers politiques, passèrent alors des prisons aux institutions de tutelle crées par l'État, comme le Patronat de Saint-Paul, qui dirigea vers les ordres quelque

[296] MIR (Conxita), *Vivir es sobrevivir: Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Milenio, 2000. Cité par PRESTON (Paul), *op.cit.*, p.82. Signalons aussi l'ouvrage de GODICHEAU (François), *Les Mots de la Guerre d'Espagne* (*op.cit.*), qui accorde une place au quotidien de l'arrière-garde espagnole et à son ressenti, notamment à travers les thèmes précédemment cités.

[297] D'après PRESTON (Paul), *op.cit.*, p.83.

[298] PRESTON (Paul), *op.cit.*, p.86. Voir aussi le documentaire sur les enfants volés : « Les enfants volés », de Sandrine Mercier et Juan Gordillo Hidalgo, produit par Marmitafilms et Veo Productions avec la participation de France Télévisions, 2014 ; et le film *Insensibles* de Juan Carlos Medina (2012).

[299] Un psychiatre militaire qui se livra notamment à des expérimentations sur les prisonniers de guerre.

[300] VALLEJO NAGERA (Antonio), *Niños y Jóvenes anormales*, s.e., Madrid, 1941. Cité par VINYES, *op.cit.*, qui indique : « la citation vient de la p. 7. Sur les influences négatives des atmosphères démocratiques, voir le chapitre intitulé : « Environnement politique », pp. 62 sq. ».

30 960 enfants de prisonniers, répartis dans 258 centres, entre 1944 et 1954[301]. Ces enfants furent également arrachés à des proches à qui on avait de fait interdit de les éduquer à leur guise, avec l'argument d'amélioration de cette éducation, et, en somme, de leur salut moral[302]. Tout fut fait, semble-t-il, pour que l'enfant ne garde aucun attachement à sa « vie » précédente : la séparation des frères et l'éloignement de la localité d'origine y contribuèrent notamment [303] . Cette entreprise présentée comme miséricordieuse ne cache pas un totalitarisme idéologique servant l'éradication de l'autre dans ses croyances, convictions, et, pour tout dire, dans son identité même, défaite, altérée, détruite. Selon Ricard Vinyes, ces « orphelins » entrèrent en fait dans « une *zone à haut risque* de disparition ou de perte d'identité »[304].

2.4. L'indicible comme conséquence d'un rituel séculaire barbare

Les méthodes cruelles de la Phalange et de ses alliés rappellent parfois le modèle du « mécanisme victimaire » proposé par René Girard, par la volonté de renforcer la cohésion d'un groupe en éliminant des membres divergents, ou par la décision de bombarder une ville remplie de civils pour « entraîner les troupes d'aviation et les souder » : en effet la cohésion du groupe se renforce, selon l'anthropologue, et ce de tout temps et dans toutes les communautés humaines, par l'élimination d'un bouc émissaire (un processus découlant de la *crise mimétique* : la convoitise d'un même objet multiplie les prétendants et accroît les tensions, jusqu'au conflit généralisé tandis que l'objet est vite oublié). La crise nécessite à son paroxysme une extériorisation violente : un individu alors stigmatisé de façon arbitraire en fera l'expérience, le sacrifice conduisant alors à l'apaisement du groupe et au retour à l'harmonie. Par extension, ne peut-on voir dans un tel processus de « nettoyage » le théâtre d'un *mécanisme victimaire* à grande échelle ?[305] Franco a déclaré devoir tuer, s'il le fallait, la moitié de l'Espagne. Le fait d'avoir ramené l'ordre dans le chaos – par la culture de la mort – en débarrassant le pays, autant que faire se put, de ce qu'il appelait « la canaille de la conspiration judéo-maçonnico-communiste »[306] renforce le parallélisme avec ce *mécanisme victimaire*. Mais la comparaison s'arrête là : le clivage de l'Espagne entre vainqueurs et vaincus subsista jusqu'à sa mort, excluant ainsi l'harmonie sur le plan national. Le

[301] VINYES (Ricard), « L'univers carcéral sous le franquisme », *op.cit.*
[302] *Ibid.*
[303] D'après *ibid.*
[304] *Ibid.*
[305] Et dans la volonté de pouvoir, la première marche vers le déni de la différence ?
[306] PRESTON (Paul), *op.cit.*, p.75.

dédoublement de l'Espagne et son agonie grise seront d'ailleurs exploitées dans les œuvres d'art.

Sur le plan musical, des caractéristiques de cette époque troublée, comme les thèmes de la guerre et de la souffrance, sont représentées dans la première *Daliniana*. Elles s'entendent grâce à des figures investies d'un poids culturel ou naturel indubitable et s'avèrent en cela signifiantes. Ces figures ou passages renvoient potentiellement à des signifiés concrets, à des concepts ou à des sentiments, par l'intermédiaire de relations d'analogie ou d'éléments liés au signifié extra-musical par le biais du savoir culturel. Ici, des figures d'appels de cuivres rappellent les appels de cuivres des musiques militaires. Le mécanisme d'analogie, à ce moment-ci, concerne simplement quelques traits spécifiques – triolet rapide sur les mêmes notes (par exemple aux mesures 115-116), note isolée entrecoupée de silences. Ces caractéristiques réfèrent par similarité avec les appels de cuivres de la musique militaire. Le signifiant est icônique, selon la terminologie de Charles Sanders Peirce, dans la mesure où il *ressemble* à l'élément extra-musical – le motif de la fanfare – qu'il rappelle. Mais, par habitude culturelle, les fanfares, et notamment ce type de motif, sont devenus un symbole guerrier : les trompettes ont toujours accompagné les soldats au combat, soit pour donner le signal des ordres, attaque ou retraite notamment – ce que faisait le buccin chez les Romains ou la salpynx chez les Grecs – mais aussi entretenir l'ardeur des troupes (Romains), ou clamer leur victoire. Le signifiant renvoie alors, par le poids du savoir culturel, à la guerre. D'autre part, l'on entend la coexistence du conflit (audible par les appels martiaux des cuivres, mais aussi par le chaos que font entendre des motifs très rapides en triple-croches à toutes les autres parties dont les percussions, en *forte* ou *fortissimo*, excepté les premiers pupitres de cordes et quelques trilles des vents), et de la souffrance, par l'intermédiaire d'une longue dissonance dans le registre aigu (violons et trilles des flûtes). La tension que provoque physiquement la superposition chromatique produit une sensation inconfortable, angoissante. La dissonance est utilisée depuis des siècles pour traduire de tels sentiments et fait partie des signifiants icôniques également, non pour imiter quelque chose de physique, mais pour transcrire un mal-être, une douleur, une tension intérieure (voir dans la deuxième partie des exemples, notamment dans la partie « affliction… » dans le chapitre sur *Tenebrae*). Quant au chaos, c'est également un signifiant icônique, pouvant potentiellement référer à certaines situations de guerre anarchiques, par exemple à celle de mai 1937 à Barcelone précédemment citée. Si nous allons plus en profondeur, nous voyons qu'il est constitué par les sèmes de l'agitation, de l'indécision et de la multitude, qui sont également les traits sémiques caractéristiques des motifs en triples croches des cordes et des vents dans l'exemple ci-dessous et qui sont donc

susceptibles de rendre audible des éléments chaotiques – non généralisés ici (écouter aussi l'exemple audio « Souffrance et guerre »).

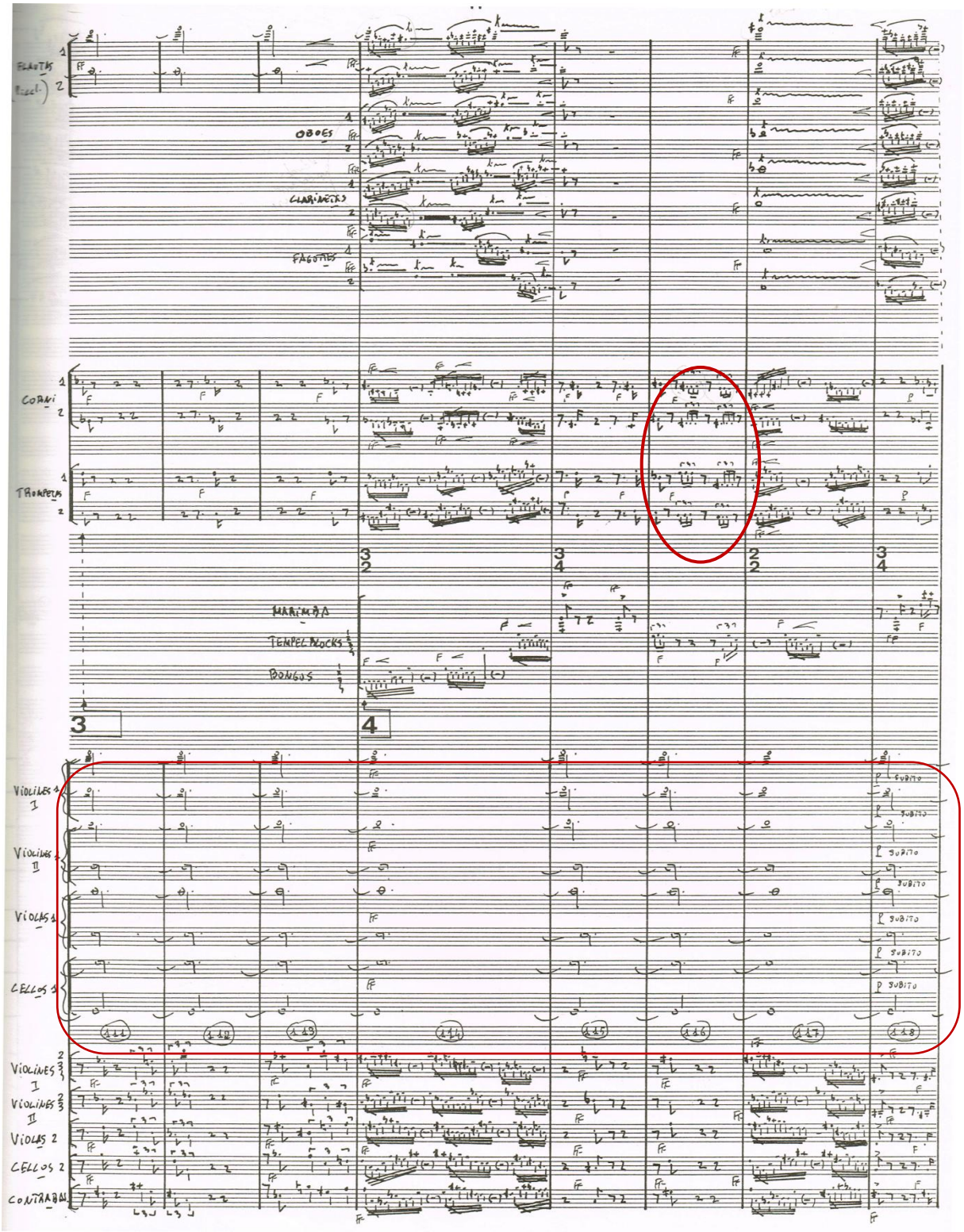


Figure 9: superposition d'une tenue dissonante dans l'aigu comme représentation de la souffrance interminable et de l excès physique de la matière sonore ainsi que des appels de « fanfares » comme représentation de la guerre, *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

2.5. L'influence de l'environnement sur l'acte et la pensée indicibles

L'indicible de la Guerre d'Espagne jaillit de certaines fissures particulières que l'histoire et la culture espagnoles éclairent en partie. La violence jalonne l'histoire de ce pays, des invasions de l'Antiquité à la dernière guerre civile en passant par les multiples guerres carlistes (1833-1840, 1846-1849, 1872-1876) ou les attentats de Canóva (1897), Canalejas (1912) et Dato (1921). Les antagonismes sociaux furent selon Berdah accrus à cause de l'immixtion du pouvoir militaire dans les affaires politiques (*pronunciamientos*) et par « l'égoïsme des classes possédantes »[307]. L'idée volontiers propagée d'un certain « caractère espagnol » que l'on imagine entier, passionné jusqu'à l'extrême (« l'Espagne, […] pays des paradoxes et des contrastes », dont la « soif d'idéalisme […] l'a souvent mise en passe de disparaître »[308]) a peut-être pu être, dans une certaine mesure favorisé par l'histoire, et notamment par un quotidien duquel le souci d'égalité, du point de vue du pouvoir, était exclu… Concernant la caricature, citons par exemple Frisch qui écrivit que « l'Espagnol […] ne connaît pas le peut-être, ni l'ambivalence ; il ne connaît que le oui et le non. Il ne connaît ainsi que deux sortes de vin, le rouge et le blanc ; il ne connaît pas la nuance »[309] ou que « Don Juan est un Espagnol : un Anarchiste »[310]. Peut-être certains paradoxes culturels, par exemple la piété ascétique hautement valorisée et le désir de libertés, et une certaine idée de la culture espagnole marquée par le goût de l'excès (l'éclat de la fête, la violence de la corrida, l'exhibition de la souffrance dans le flamenco…) jouent-ils un rôle dans la propagation de cet aspect. L'histoire aussi, certainement, façonne-t-elle de telles images par les évènements qui peuvent donner ou affermir des caractérisations aux différents protagonistes. L'influence de l'environnement dans la création d'un processus social est par exemple défendue par Léopold von Wiese, sociologue allemand réputé. Il expliquait que tout processus social (P) peut être compris « comme la résultante des comportements individuels (H) dans une situation donnée (S) ». De la formule : (P) = (H) x (S) convenant à tous les domaines, « Von Wiese précise les termes : (H) se décompose en hérédité (I) et expériences (E) ; et (S) renvoie d'une part au milieu naturel (U), d'autre part à l'attitude des autres individus (H1), ce qui donne : (P) = (I x

[307] BERDAH (Jean-François), *op.cit.*

[308] MARAÑON cité par LOSADA (José Manuel), « Sur le caractère hispanique de Don Juan », *Revue de littérature comparée* 2/2003 (n° 306) , p. 197-208. Disponible sur internet :<URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-2-page-197.htm>. Consulté le 6/05/2015.

[309] FRISCH (Max), *Don Juan ou l'Amour de la Géométrie (Don Juan oder die Liebe zur Geometrie)*, trad. Henry Bergerot, Paris, Gallimard, 1991 (1969), p.96. Cité par LOSADA (José Manuel), *op.cit.*

[310] *Id.*, p.95. Cité par LOSADA (José Manuel), *op.cit.*

E) x (U x H1) »)[311]. Ainsi les actes criminels qui, dans la guerre civile, bafouant même les lois de la guerre, peuvent constituer une actualisation de l'idée du mal, paraissent non seulement « enracin[és] dans l'être même de l'homme », mais potentiellement propagés par le contexte historique ou social. À cause de la réalité historique (les inégalités), les forces contraires furent sublimées par la rage, l'esprit supposé « sans nuance » par l'instinct de survie ; la forte propension à la résistance à toute forme de pouvoir fut renchérie d'une non moins puissante croyance en la possible victoire. L'histoire héroïque, y compris dans la littérature, incita Franco à vouloir incarner un sauveur de l'Espagne qui serait calqué sur les modèles du Cid – figure de la Reconquista –, ou de Napoléon, modèles dont on savait qu'il s'inspirait jusqu'à façonner sa personnalité[312]. Les insurgés se firent passer pour les « sauveurs » de l'Espagne et propagèrent « l'idée fausse » d'une Espagne unie contre la République[313]. Les mythes auxquels ils adhérèrent purent conférer à ses innombrables crimes physiques et idéologiques une valeur noble. Cet aspect héroïque des troupes de Franco fut propagé par une centaine de films (voir Oms[314]), des photographies et des articles quotidiens dans les journaux, de la « musique totalitaire »…

De façon plus générale, l'assassin justifie son acte par la cause qui le dépasse – une religion ou une idéologie – et à laquelle il s'identifie parfois complètement ; plus encore, cette dernière lui offre un but, par un discours que contredisent les méthodes qu'il emploie. En janvier 2015 à Paris, des hommes se réclamant de l'islam intégriste ont abattu les dessinateurs du journal satirique *Charlie Hebdo*, qui caricaturaient le prophète Mahomet. Guy Sorman, par exemple, estime que « se réclamer d'Allah ne veut pas dire qu'Allah ait armé les terroristes. Si Allah est Allah, on l'imagine occupé à des tâches plus hautes que de gérer la folie de ses adeptes proclamés »[315]. L'épuration des républicains espagnols, menée au nom du Christ-roi, a été un exemple de crime de masse proféré au nom de Dieu.

La participation active des membres du clergé à ce nettoyage a été, notamment, relevée par Bernanos – dont la tête fut mise à prix par Franco – en 1938, notamment dans la région de Majorque :

---

[311] DELAS (Jean-Pierre), MILLY (Bruno), *Histoire des pensées sociologiques*, Paris : Armand Collin, 2009, 3ème édition, réed. ? Éditions Dalloz, 1997, 2005. Consultable partiellement sur internet à l'adresse : https://books.google.fr/books?id=abMmr9KLIpkC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false. Consulté le 07/03/2015.

[312] PRESTON (Paul), *op.cit.*, pp.31-38 et 111.

[313] SOUTO KUSTRIN (Sandra), *op.cit.* Se réfère à GODICHEAU, *Les Mots…*, *op.cit.*, p.84.

[314] OMS (Marcel), *op.cit.*

[315] SORMAN (Guy), « Tous bêtes et méchants », in *L'Hebdo*, mis en ligne le 8/01/2015. Disponible sur internet : http://www.hebdo.ch/les-blogs/sorman-guy-le-futur-cest-tout-de-suite/tous-b%C3%AAtes-et-m%C3%A9chants

> On vous voit, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, bénir des arguments à répétition qui sortent tout luisants, bien graissés, des célèbres bibliothèques de M. Hotchkiss. J'ai vu, par exemple, M^gr^ l'évêque-archevêque de Palma agiter ses mains vénérables au-dessus des mitrailleuses italiennes – l'ai-je vu, oui ou non ?… Si vous ne disposez contre les mauvais riches d'aucune autre sanction que vos mandements de carême, c'est un triste spectacle de voir vos vieilles mains, vos vénérables vieilles mains où brille l'anneau du Pasteur désigner en tremblant, aux justiciers, la poitrine des mauvais pauvres. Même mauvais, les pauvres ne peuvent être tenus pour responsables, par exemple, de la crise économique et de la furie des armements. Ils ont perdu Dieu, soit. Est-ce que vous leur aviez donné Dieu à garder ?
> BERNANOS (Georges), *Les Grands Cimetières sous la lune*[316]

Wingeate Pike cite les propos de M^gr^ Miguel de los Santos Díaz y Gomara, évêque de Carthagène pour souligner cet aveuglement qui mène à la contradiction : « bénis soient les canons si, dans les brèches qu'ils viennent ouvrir, fleurit l'esprit de l'évangile »[317]. Un paradoxe des idéaux et des actes qui caractérise également les bourreaux sans visages de l'Espagne franquiste dans le texte d'Éluard sur le film de Resnais, *Guernica* :

> Sur les hommes du sang, sur la bête du sang, une vendange dégoûtante et plus puante que les bourreaux eux-mêmes, pourtant purs et propres.
> ÉLUARD (Paul), texte pour *Guernica* d'Alain Resnais[318]

Le renversement ainsi réalisé participe, dans la perception des victimes, au bouleversement et à l'effondrement des principes humains, et par là, à l'indicible.

[316] Cité dans *L'Espagne nouvelle*, le 10 juin 1938. Comme le précise David Wingeate Pike, « l'archevêché de Majorque et Beroë était aux mains de José Miralles y Sbert ». WINGEATE PIKE (David), « L'Église et la guerre d'Espagne. Apports nouveaux », *Guerres mondiales et conflits contemporains* 2/2012 (n° 246), pp. 107-116. Disponible sur internet : <www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2012-2-page-107.htm>.
[317] WINGEATE PIKE (David), *op.cit.*
[318] Qui enrichit le poème *La Victoire de Guernica* (1938) qui compose en partie ce texte.

Chapitre III. Les manifestations de l'indicible dans les arts

1. La fiction et les arts pour rendre justice à la complexité du vécu indicible

1.1. La fiction, la rhétorique et la figure pour rendre sensible l'indicible de l'expérience-limite

L'indicible relève-t-il alors « d'un absolu non représentable, non symbolisable » ? La question de savoir s'il faut dire ou taire les génocides (mais aussi les évènements historiques indicibles) divise les tenants de la nécessité du devoir de mémoire et les partisans de l'évitement de la banalisation de l'horreur extrême et du déni d'éthique dans le monde quotidien. Pourtant l'impérieux besoin de rendre justice aux disparus demeure ; et pour éviter que ces évènements ne s'inscrivent dans la banalité du monde actuel[319], le recours à l'imagination est pour beaucoup la seule voie d'accès à la transmission : comme l'explique Jorge Semprun, « le réalisme, en somme, trahit cette réalité, celle-ci lui est essentiellement rétive »[320]). Une représentation artistique qui conserverait la valeur d'altérité de l'indicible évènement contournerait l'obstacle posé par les bornes de la raison, laquelle a alors été « expulsée de l'histoire »[321]. Pour certains cependant, des réaménagements du système linguistique sont possibles pour saisir cet indicible.

> Seul un récit qui serait une œuvre d'art saurait restituer, dans son évocation ramassée et poignante, ce que fut véritablement notre existence en enfer.
> Elisabeth Will[322]

Dans le cas de ruptures historiques radicales, « la compréhension et, partant, le dicible se heurtent à [une] mise en mots difficile » à cause de l'obsolescence des « outils linguistiques et éthiques ». Particulièrement propice à représenter l'expérience-limite, « le figural représente […], pour la langue,

[319] Voir RINN (Michael), *op.cit.*, p.22.
[320] RINN (Michael), *op.cit.*, p.23.
[321] ERTEL (Rachel), *op.cit.*, p.12. Citée par RINN (Michael), *op.cit.*, p.24.
[322] WILL (Elisabeth), « Ravensbrück et ses commandos », in *De l'Université aux camps de concentration. Témoignages strasbourgeois*, Strasbourg : La Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, et Paris : Les Belles Lettres, 1947, p.382. Citée par SCHULTE NORDHOLT (Annelise), *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam ; New-York : Rodopi B.V., 1994. Partiellement disponible en ligne (« Google books ») et RASTIER (François), « Témoignages inadmissibles », *op.cit.*

> « l'indispensable moyen de maintenir ouvert le champ de la désignation, c'est-à-dire d'accueillir la nouveauté d'un évènement du monde, de rendre compte de son indescriptible non par une réduction aux significations admises, mais par un réaménagement du système linguistique »[323].

Des « altérations contextuelles du langage […] renvoient ainsi à un au-delà de celui-ci »[324] ; mais si l'on considère que « les changements de signification n'ont pas lieu uniquement entre les mots et les choses […][et] altèrent le sens général des systèmes de pensée »[325], alors nous émettons l'hypothèse que l'imaginaire même de la victime directe ou collatérale, ou bien de l'individu sensible qui en subit le choc, s'en trouve altéré ; dès lors, son expression sera d'autant plus modifiée, et les représentations d'un artiste touché par le drame, porteront la trace de ce dépassement de la limite, soit par excès, déconstruction, ou représentation de l'un ou l'autre des aspects du trauma. L'imaginaire est appelé à évoluer en fonction des évènements de la vie du sujet, selon Durand ; ainsi, une guerre « surdédermine[rait] »-elle ou bouleverserait-elle l'inconscient de l'artiste dont l'inspiration se verrait investie par des schèmes symptômatisant l'indicible.

La voie de l'art pour représenter l'indicible de l'évènement-limite a un autre intérêt. En effet, comme l'explique François Soulages, le rappel de la souffrance d'origine étant souvent insupportable et pouvant mener la victime à un état délétère, voire même au suicide, le biais de la « mémoire artistique semble une voie positive pour intégrer le crime à l'histoire»[326].

> C'est au romancier qu'il faudrait faire appel pour orchestrer le schème de la tragédie, pour faire des coupes en profondeur qui mettraient le lecteur , ne fût-ce que pour un instant, dans cette ambiance de fatigue, d'oppression et de crainte, dans ce jeu alterné de lassitude, du dégoût et de l'attachement forcené à la vie. Le tableau serait peut-être plus diffus, mais aussi plus véridique[327].
> WILL (Élisabeth), « Ravensbrück et ses Kommandos »[328]

Nous pouvons considérer, avec Gérard Genette, que les genres fictionnels et factuels ont une interdépendance : « les statistiques révéleraient probablement des allures fort diverses

[323] JENNY (Laurent), *La parole singulière*, Belin : Paris, 1990, p.112. Cité par KILLEEN, op.cit., p.41.
[324] VON BUSEKIST (Astrid), *op.cit.*
[325] *Ibid.*
[326] SOULAGES (François), « De l'intolérable à la tolérance. Littérature, photographie et philosophie » in GIRONDE (Michel) (dir.), *Les mémoires de la violence*, *op.cit.*, p.114.
[327] WILL (Élisabeth), « Ravensbruck et ses Kommandos », in *De l'université aux camps…*, *op.cit.* Élisabeth Will était professeur au lycée de jeunes filles de Clermont-Ferrand lors de son arrestation le 25 novembre 1943 ; en prison au « 92 » jusqu'au 26 janvier 1944 ; à Compiègne jusqu'au 29 janvier ; à Ravensbrück (matricule 27.850) du 1er février au 22 juillet ; à Leipzig du 23 juillet au 31 juillet ; à Schlieben, Arbeitskommando Hasag, du 1er août 1944 à fin avril 1945.
[328] *Ibid.*

selon les époques, les auteurs, les œuvres singulières, mais aussi selon les *genres* fictionnels et factuels (en italique dans le texte), faisant ainsi, de ce point de vue, apparaître moins de parenté entre tous les types fictionnels d'un côté et tous les types factuels de l'autre qu'entre tel type fictionnel et tel type factuel »[329] (roman-Journal/ Journal authentique). Les musiques de l'indicible réfèrent-t-elles à des aspects – « Histoire, biographie, journal intime, récit de presse, rapport de police, narratio judiciaire, potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait l' « universel reportage »[330]? L'Histoire ne peut pas tout dire et les récits fictionnels, ou les œuvres artistiques, peuvent constituer le relais pour transmettre des pans de cette réalité perçue dans ses recoins de façon sensible. Pour John Searle, « le récit de fiction est une pure et simple feintise ou simulation du récit factuel »[331], ce qui laisse penser que certains de ses éléments aspirent à être les mêmes. Certaines musiques, par leurs excessifs renvois ou allusions à l'horreur historique, se rivent par moments à ce que diffuse émotionnellement l'aspect descriptif, quantitatif des journaux authentiques avec leur énumération d'horreurs – leur mises en œuvre formelles ayant leurs logiques propres. C'est le cas d'*Officium Defunctorum* dont nous analyserons les multiples occurrences de la violence dans la deuxième partie (premier chapitre). L'alternance entre différents sentiments est également l'un des modes d'organisation de la musique classique. Empruntant la structure d'un récit dramatique, elle tend à aboutir à une purification des passions chez le spectateur, faisant émerger des sentiments de pitié et de crainte. « Langue des affections »[332] pour Kant et le courant baroque notamment[333], la musique s'inscrit dans l'évocation d'un vécu réel ou imaginé – en tous cas ressenti. Selon Mellier, « l'indicible semble […] dramatiser un effet d'évocation » : il est l'objet d'une véritable rhétorique réarticulée de l'effet pathétique[334]. À la fois mise en scène de « l'échec de la détermination linguistique » par la figure de « l'irreprésentable » et « pathos terrifiant visé pour lui-même », cette rhétorique de l'indicible consiste en une compulsion du dire, avant la mise en scène de la « faillite du sujet parlant » au détriment de l'avènement total de l'objet[335]. Cette considération de la rhétorique de l'indicible s'inscrit avant tout dans le régime fantastique. En effet, en ce qui concerne l'indicible qui s'est réellement produit, il ne sert à rien d'en amplifier l'effet, le choc étant déjà bouleversant.

[329] GENETTE (Gérard), *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, 1979 (1ère édition). 3ème édition 2004, p.70.
[330] *Id.*, pp.66-67.
[331] *Id.*, p.68.
[332] (*« Sprache der Affecten »*). KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger* (*Kritik der Urteilskraft*), Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1965, p. 156.
[333] Voir introduction.
[334] D'après MELLIER (Denis), *op.cit.*, p.221.
[335] *Id.*, pp.221-222.

Toutefois, la musique pouvant transmettre la trace de l'indicible évènement par des interstices qui laissent filtrer sa sidérante clarté, elle peut aussi jouer du pouvoir évocateur de ses timbres et les altérer, ou agencer les sèmes et les figures de l'indicible à sa guise. Ce qu'il en ressort sur le plan artistique est une alternance entre excès et disparition, entre jaillissements abrupts et états indéfinissables. Les compositions font dialoguer ces modes très contrastés des manifestations de l'indicible : dans *Officium Defunctorum* alternent parfois la démesure de matière sonore et quelques voix ou instruments proches du néant, par exemple à la fin du quatrième mouvement (écouter l'exemple audio n°21). L'évocation, à l'inverse du froid documentaire, comporte l'avantage premier d'avoir la possibilité de préserver le témoin, de la victime, en lui évitant la confrontation qui peut provoquer un retour psychique de l'évènement indicible.

Selon Semprun, « la platitude de l'information pure, [est] utile pour remplir des fichiers d'archives, mais […] définitivement incapable de transmettre l'essence philosophique et existentielle de l'expérience vécue »[336]. L'auteur espagnol invoque l'artefact narratif pour tenter de s'approcher davantage de l'expérience-limite, de rendre sensible le mal absolu. L'écriture est aussi un art expiatoire : « l'écriture […], est l'Autre le plus proche et le plus inconnu. C'est grâce à l'écriture que l'expulsion du Mal est possible et transmissible ; elle devient le « jumeau fantasmatique » pour qui la mort n'existe pas »[337], se convertissant ainsi en un ultime masque tentant d'endiguer la présence de la mort.

1.2. La Théodicée écornée et l'esthétique qui s'y réfère

L'écriture de Jorge Semprun s'est accompagné d'une conception éthique de l'individu façonnée par l'indicible évènement : à l'instar de Voltaire qui, marqué par le tremblement de Terre de Lisbonne, critiqua la théodicée leibnizienne, l'auteur espagnol explique son désenchantement devant cette interruption du sens de l'Histoire : « une éthique, donc, qui se dégage à jamais des théodicées et des théologies, puisque Dieu, par définition, les thomistes l'ont assez proclamé, est innocent du Mal »[338].

Theodor Adorno, de son côté, interroge la possibilité de vivre encore après Auschwitz, et invite les compositeurs, afin de ne pas trahir la mémoire de l'indicible

[336] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.160.
[337] *Id.*, p.170.
[338] *Id.*, p.165.

évènement, à remplacer « la dimension célébrante du chant, qui n'est plus tenable »[339], par l'informe comme matière exclusive de la musique : tout ce qui relève du repoussant et du répugnant en art signale ainsi l'indicible de la ruine[340].

L'injonction d'Adorno de faire de la musique informelle après Auschwitz, c'est-à-dire une musique de la déformation, correspond à la volonté de témoigner des évènements qui ont bouleversé l'histoire. Or la saisie d'un évènement qui échappe à la pensée, vient d'une effraction qui s'impose par son contenu excessif et véritable, une « frappe du sensible » comme dirait Alain Badiou : affleurant simplement dans les œuvres ou bien les imprégnant abondamment, ces moments chargés d'affects (mais criant souvent l'absence), exposent « la pure réception de la souffrance de l'autre »[341]. Les figures de l'indicible sont mises en avant et semblent jaillir dans l'œuvre tels des accès subits de l'horreur absolue dont l'association à des évènements référentiels est maintenant possible.

Des procédés musicaux rendent compte de la problématique de « la dimension meurtrière de l'identité », formule qui pointe un unitarisme vecteur d'exclusion, d'aliénation et d'effacement pur et simple de la différence, et trouverait dans l'œuvre une correspondance esthétique « négative » à travers une manière de déconstruction de l'identité. L'unitaire soulignerait au niveau éthique l'horreur à laquelle peut mener la conformation aveugle et excessive à un type particulier d'identité, désigné arbitrairement comme supérieur. Pour respecter l'humanité, mieux vaut porter le deuil, semble dire Adorno, lui qui se refuse à composer autre chose que des œuvres « désunifi[ées] », rendant sensible « l'attente vaine » comme indicateur de « la situation qui a sa mesure dans le renoncement », et comportant des « impératifs négatifs »[342] …

« Liquider le corps sonore unitaire » fut un dessein esthétique également poursuivi par Paul Dessau dans son gigantesque oratorio *Deutsches Miserere*, accompagné d'images de la guerre liées notamment à son aspect causatif, le fascisme, ou bien encore le mal en l'homme. Parmi les moyens employés, « créer pour les différentes pièces des groupes

[339] BADIOU (Alain), Séance du samedi 8 janvier 2005, école Normale Supérieure, Paris. Disponible sur internet : http://www.lacan.com/badwagnertwo.htm. Consulté le 2/08/2015.
[340] Voir notamment ADORNO (Théodore), *Théorie esthétique,* Klincksieck, 2001, pp. 57-58.
[341] BADIOU (Alain), Séance du samedi 8 janvier 2005, école Normale Supérieure, Paris. Disponible sur internet : http://www.lacan.com/badwagnertwo.htm. Consulté le 2/08/2015.
[342] D'après BADIOU (Alain), *ibid.*

d'instruments propres, et […] individualiser les chœurs »[343] sur les conseils de Berthold Brecht, son librettiste.

1.3. L'indicible dans *Guernica* de Resnais

Une telle idée de déconstruction d'un tout se perçoit aussi dans certaines œuvres cinématographiques. Créé en 1950, *Guernica*, le court-métrage d'Alain Resnais et de Robert Hessens revenait, après la seconde guerre mondiale, sur l'horreur insigne d'un drame qui semblait rétrospectivement préfigurer les atrocités absolues que l'Histoire connut ensuite[344]. L'image absente de ce drame, pendant lequel soixante tonnes de bombes incendiaires furent larguées trois heures durant par des avions allemands et italiens, ne furent montrées qu'à travers des images des ruines de la ville, détruite à 70 %. Le manque total d'images de l'évènement-même a eu pour conséquence que le tableau de Picasso, achevé en moins de deux mois après l'évènement, contribua grandement à façonner l'imaginaire collectif. Dans le film de Resnais, l'évènement est ainsi montré « en creux »[345], pendant que la voix off rappelle simplement les faits (« 26/04/1937, la ville fut entièrement incendiée et rasée ; il y eut 2000 morts » ; « ce bombardement avait pour but de tester les effets combinés des bombes explosives et des bombes incendiaires sur une population civile »). Après cette séquence introductive, le court-métrage montre des images disparates, notamment des plans du tableau de Picasso et d'autres œuvres de l'artiste réalisées entre 1909 et 1949, en les insérant dans une narrativité : le lien entre les différents fragments crée un sens – ou, plus exactement, explicite grâce à la linéarité de leur succession, le lien entre la cause – pointée par coupures de presse, dans lesquelles sont mises en relief grâce à des zooms, les mots « guerre », « fascisme », « triomphe » – et la conséquence, incarnée par les dessins d'individus amoindris, blessés, affamés. Le regard apeuré d'une femme tenant un enfant, alterne de façon insistante avec la lampe de *Guernica* (7'01). L'alternance entre la focalisation sur la lampe, et les gros plans montrant les cadavres ou mourants du tableau, est inépuisable (8'41), métaphorisant ainsi le regard que l'on doit accorder à ces atrocités. Cela peut aussi signifier l'invisible (l'absence

[343] ROCHER (Yann), « Éléments pour une sémantique musicale du mal […] », in *Revue musique du Centre de recherches sur les arts et le langage*, Paris : EHESS, 2006, disponible sur internet à l'adresse : <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=162>. Consulté le 16/12/2013.

[344] Voir notamment BERTHIER (Nancy), « Guernica ou l'image absente », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 1/2008 (N° 89-90), p. 30-36. URL : www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2008-1-page-30.htm.

[345] *Ibid.*

d'images du drame) rendu visible, dévoilé au grand jour, qui vient ainsi « surligner » ce que le tableau faisait déjà, en son impressionnant chaos. Des fragments du tableau et d'autres tableaux qui appellent des symboles ou indices de l'Espagne – soleil, taureau – semblent converser de manière syntagmatique ou paradigmatique avec des figures de l'anéantissement (les mourants de *Guernica* succèdent aux représentations animales, puis les squelettes sont visibles après les gros plans sur le tableau). Ils convergent dans une poétique du drame espagnol non dénué de sublime kantien, et nous rappelle un peu « les plaies [qui] brûlaient comme des soleils »[346] de Federico García Lorca. Le sentiment de sublime, selon Obed Delfín, naît surtout, dans le tableau, de la faille qui existe entre les référents et le signifiants, qui produit l'informe, sensible dans ce style esthétique. Outre la difformité des corps, l'indicible est visible par la composition chaotique : multitude hétérogène et conglomérat informe par la superposition des corps et des formes géométriques ; morcellement des corps, souvent dénués de jambes, voire simples têtes, qui paraissent effacés par l'obscurité abstraite (et qui trouvent un *écho* dans les disparitions des visages isolés d'autres tableaux de Picasso dans le noir absolu, dans le film de Resnais, à 5'40); figuration du cri multiple ; symbolisation de la mort dévorante symbolisée par le cheval chtonien – dans de nombreuses cultures, le cheval est la monture de la mort (de l'Apocalypse[347] aux Grecs modernes) ; l'étymologie du démon hippomorphe *mahrt* est rapprochée par Krappe[348] du polonais *mora* ou du tchèque *mura* qui signifient le cauchemar, voire selon Durand, du latin *mors* (mort) ou du vieil irlandais *marah* (mort, épidémie)[349]… Pour l'anthropologue, les figures du bœuf et du taureau ont le même symbolisme chtonien que celle du cheval. Et « c'est toujours une angoisse qui motive l'un et l'autre, et spécialement une angoisse devant tout changement […] »[350]. Ici, la panique représentée dans le tableau fut causée par une « terreur artificielle »[351], amenant le sublime dans une nouvelle direction, sentiment qui était plutôt réservé jusqu'alors à la réception indicible d'une immensité naturelle (nous pensons par exemple aux « Alpes [qui] remplissent l'esprit d'un plaisant sentiment d'horreur »[2]). Pour autant, nous n'orienterons pas notre jugement dans l'axe du sublime, mais dans celui de l'indicible, qui, certes, partage quelques aspects primordiaux avec le sublime (l'idée d'immensité, de force terrible et incompréhensible) mais se distingue fondamentalement de

[346] GARCIA LORCA (Federico), "Llanto por Ignacio Sanchez Mejías". Trad. de l'espagnol.
[347] *Apoc.*, VI, 8. Relevé par DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p.79.
[348] KRAPPE (Alexander H.), *Genèse des mythes*, p.229. Cité par DURAND (Gilbert), *ibid.*
[349] D'après DURAND (Gilbert), *ibid.*
[350] DURAND (Gilbert), *id.*, p.88.
[351] DELFIN (Obed), « La Estética de lo Sublime », inédit, disponible sur internet : http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20383/1/obed_delfin2.pdf.

celui-ci par l'absence de jouissance à le contempler. Nous nous accorderons avec Lyotard pour penser les œuvres postmodernes, du moins celles que nous avons étudiées, comme vouées à rendre sensible l'imprésentable plus qu'à procurer une quelconque jouissance[352].

Le regard, mis en évidence ici, reste l'un des lieux de saisie les plus adéquats pour comprendre l'incompréhensible (comme le montre Semilla Duran) ; or, il s'agit, ici, de regards altérés : l'œil des personnages peints que montre le film de Resnais est exsangue et en pleurs. Les gros plans sur des visages littéralement défigurés d'autres tableaux de Picasso (dont *Le songe de Franco*, 1937) montrent des yeux renversés, dégoulinants de larmes (9'20). Ces visages comportent une bouche toujours ouverte par la souffrance ; en train de crier, elle est cernée seule ensuite (9'45), semblant signifier par elle-même l'indicible par le cri. Le fragment corporel joue ici encore, le rôle de marqueur de l'indicible à travers l'idée d'identité altérée.

L'effacement se manifeste à travers les portraits : ainsi du portrait d'un enfant « brisé » par des traits qui semblent gravés sur de la pierre, dans des mouvements fantaisistes rapides et désordonnés, comme des multiples ratures fantastiques [353] pour signifier l'effacement de l'image, les saignements multiples du corps au moment où la voix narrative parle du « bal des mitrailleuses qui joue avec les enfants mieux que le vent ». Musicalement, toujours la même « figure » : un staccato de notes très brèves et très rapides, indéterminées, avec glissando si besoin, auquel succède un coup de cymbale, à chaque occurrence de la représentation de l'effacement de l'identité (4'35 à 5'20), rendent sensible ce qui relève de l'irreprésentable (la perte de repères relative à cette destruction de l'être se manifeste aussi par l'oscillation sur des secondes mineures jouées par le violon, en alternance avec les traits « irréels »). D'autres procédés relevant de l'indicible sont audibles dans la musique de ce court-métrage : ressassement de la même note grave (fa 1) isolée, accompagnée par les timbales sur les images de ruines dans l'introduction ; musique militaire rapide jouée par les cuivres sur le rythme martial répété de triolet/croche pointée-double pendant l'annonce de la menace, pendant que la voix annonce que « quelque part en Europe une légion d'assassins écrase la fourmilière humaine » ; « sirènes » indéterminées (5'20-5'39) ; octave creuse stigmate du vide, de l'absence à 5'40 ; ostinato inquiétant à partir de 5'54 ; vrombissement d'avions qui illustre le texte : « les aviateurs lâchent leurs bombes avec application. Au sol, c'est la débâcle", puis figuralisme de la fuite par des traits rapides et sombres s'agitant et

[352] D'après DELFIN (Obed), *ibid.* Voir notamment LYOTARD (Jean-François), *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Klincksieck, 2014.
[353] Effets spéciaux de l'époque…

retournant sur les notes graves du piano… Marcel Oms a souligné l'esthétique « indicible » de ce court-métrage.[354]

2. L'indicible en littérature

2.1. L'indicible quotidien exprimé en littérature

L'impuissance des termes – qui nomment des sentiments – à exprimer la vérité de l'expérience singulière est exprimée par Henri Bergson : « chacun d'entre nous a sa manière d'aimer et de haïr et cet amour, cette haine reflète sa personnalité toute entière. Cependant, le langage désigne ces états par les mêmes mots chez tous les hommes ; aussi n'a-t-il pu fixer que l'aspect *objectif* et *impersonnel* de l'amour, de la haine et des mille sentiments qui agitent l'âme »[355]. L'écriture doit s'employer alors, par maints détours, à « dire quand même » cet indicible, ce quelque chose qui excède les mots (ne serait-ce que par l'évocation). Par exemple, Proust, en utilisant la métaphore, parvient à transmettre une impression complexe et sensible qui émane de l'interstice du texte, et en même temps qui relègue au second plan, par sa singulière intensité créée par leur association, deux termes – sensitifs –, « nous montrant la lumière dans un bourdonnement de mouches, le velours dans une odeur de rose, autrement dit nous montrant ce qui ne se voit pas, ce qui n'est ni dans le velours ni dans la rose, mais entre eux, mais ailleurs »[356].

L'indicible relie alors l'éthique à l'esthétique :

> Marcel Proust cherchant à enfermer l'instant « dans les anneaux nécessaires d'une belle phrase » […] et jouant, pour y arriver, de la métaphore, […] Claude Simon qui éperonne, tel un cavalier, sa phrase, qui la lance à la poursuite de cette réalité tragique – la guerre – qu'il s'acharne à décrire, à épouser au plus près et qu'il ne parvient pourtant jamais à saisir, à dire entièrement, parce qu'elle est toujours au-delà des mots, au-delà du dicible, et c'est cet aveu d'échec qu'il parvient superbement à nous la rendre présente. Je pense à Kafka, bien sûr, et à ses personnages qui errent autour d'un château mystérieux, d'un château dont le sens, dont la raison d'être leur échappe, mais dont leur destinée pourtant dépend. Ou à Céline lui-même, le terrible Céline qui, avec ses points de suspension, nous fait entendre non pas les mots et leur tonnerre obscène, mais le souffle qui les porte, mais ce qui ne s'entend pas…

[354] BERTHIER (Nancy), *op.cit.* Cf. OMS (Marcel), *op.cit.*, p.33.
[355] BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, 1908, 6ème édition, p.126. 1èreédition 1886. Disponible sur internet : https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_les_donn%C3%A9es_imm%C3%A9diates_de_la_conscience/Chapitre_III.
[356] CAHEN (Gérald), *op.cit.*, §20.

> Car l'essentiel n'est pas dans les mots, il est dans le non-dit, il est dans le silence qui vibre entre les mots et vient à pas légers tout doucement nous surprendre, sur la pointe des pieds… Autrement dit, l'esthétique porte une grande responsabilité dans l'expression de l'indicible.
> CAHEN (Gérald), « Dire l'indicible »[357]

Les deux « mondes » du langage et du vécu sont en constante tension l'un par rapport à l'autre : le langage est inapproprié pour exprimer la totalité du monde et de l'étant. La littérature en est de plus en plus consciente et l'écrivain ne se résigne jamais à ce que Mallarmé considérait comme la « seule tâche spirituelle [:] la traque de l'innommable »[358] par l'écriture. La « tâche infinie [de l'écriture] au cœur de la finitude »[359] prend la forme d'une quête spirituelle de l'Origine depuis « au moins […] les *Confessions* de Saint-Augustin »[360], auteur qui pour sa part souhaitait « que la vérité parle au dedans du cœur sans aucun bruit de paroles »[361].

2.2. L'indicible postmoderne en littérature

Tournant le dos désormais à l'utopie consistant à découvrir le secret de l'origine ou de la mort, les écrivains de l'indicible après les deux guerres font le choix de montrer au grand jour la face sombre, indéterminée, du langage ainsi que les écarts incommutables entre celui-ci, les êtres, et le monde: «[l]es textes [de Maurice Blanchot, de Marguerite Duras ou d'Edmond Jabès] racontent et illustrent tout à la fois le fait qu'il n'y a pas d'appréhension directe du monde et du langage », explique M.-C. Killeen. Empreints d'une éthique dans laquelle l'humilité prend sa source dans la clairvoyance vis-à-vis de la vie humaine, pourfendant avec acuité la naïveté de l'idée d'une communication qui permettrait une compréhension ou une appréhension juste d'un évènement, d'un paysage ou d'un être, ces textes qui font l'apologie du doute ont surtout valeur de prévention générale contre « les certitudes inébranlables et les croyances indéfectibles »[362]. L'exhibition des failles du langage, mais aussi la mise en évidence de ses ressources cachées pour transmettre par la figure « le

[357] *Ibid.*
[358] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.30.
[359] NANCY (Jean-Luc), *La Communauté désoeuvrée*, Christian Bourgeois, Paris, 1986, 1990, p.89. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *ibid.*
[360] KILLEEN (Marie-Chantal), *id.*, p.14.
[361] Augustin, *Les Confessions*, Les Belles Lettres : Paris, 1925-1926, P. de Labriolle (éd.), livre 3, chap. 2. Cité par Von BUSEKIST (Astrid) dans « L'indicible », *op.cit.* Elle ajoute: « Retenons cette idée d'une pensée qui se situe au-delà du langage, d'une pensée sans lieu que commentera H. Arendt en particulier ».
[362] VON BUSEKIST (Astrid), *ibid.*

silence qui vibre entre les mots »[363]– ce dont les *Tropismes* de Nathalie Sarraute furent pionniers – supplante dans cette littérature la tentative des « Grands Récits » – à « perspective simple […] [contenue] dans un plan unique et totalisant qui ne souffre aucune fissure »[364] de contenir, malgré tout, ces « restes » incommunicables par le langage. Ces auteurs contemporains cessent ainsi « de vouloir être tout » selon le mot de Georges Bataille à propos de « l'expérience à l'extrême du possible »[365].

Marie-Chantal Killeen l'assène : « on lâchera la proie de l'Origine absolue pour l'ombre de 'traces originaires' qui interrompent le concept même d'origine »[366], puisque les concepts tels que le Principe premier, la Source, Dieu, matrice, Omphalos, archè, etc. sont des figures externes, créées pour que « l'Origine absolue [puisse] prendre forme », invalidant pour Killeen la thèse de d'une Origine pure, exempte de tout ajout exégétique. Même désenchantement en ce qui concerne la quête de l'innommable : comme le résume Derrida, « y accéder, c'est [le] manquer ; [le] montrer, c'est [le] dissimuler ; l'avouer, c'est mentir »[367]. L' « *épochè* postmoderne » va donc renoncer à toute catharsis et s'atteler à dire par la forme, l'altérité absolue de l'indicible. Car, en suivant Marguerite Duras, « [c]e non savoir le dire qui reste non élucidé la plupart du temps, c'est peut-être ce qui se rapprocherait le plus du sens de la vie dans toutes les acceptions du terme[368]».

Killeen voit tout d'abord l'indicible comme un blanc, un « néant originel », « un concept inconcevable qui précède toute pensée »[369] et le relie, en référençant la linguistique structurale, au manque sensible à travers l'espacement des mots ou, par l'éclairage de la psychanalyse, à la « condition de possibilité de l'avènement du sujet »[370]. L'esthétique d'éclatement qui ressort des textes postmodernes évoque la correspondance avec l'ontologie négative de Merleau-Ponty, qui postule un seul éclatement d'Être qui est à jamais[371]. Ces récits se veulent, plus que le passeur de l'idée qui les gouverne, « le lieu et l'évènement[-même] » de « la comparution que provoque l'affrontement avec le néant »[372] originaire.

[363] CAHEN (Gérald), *op.cit.*
[364] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.79.
[365] BATAILLE (Georges), *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1943 et 1945, p.33.
[366] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.14.
[367] DERRIDA (Jacques), *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p.105.
[368] DURAS (Marguerite), *La vie matérielle*, POL : Paris, 1987, Gallimard : Paris, 1994, p.146.
[369] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.11
[370] *Ibid.*
[371] MERLEAU-PONTY (Maurice), VI, p.318. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.79.
[372] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.37.

Figures de l'indicible littéraire postmoderne.

Nous avons vu plus haut que le figural était une condition de manifestation de l'indicible, et que cela était d'autant plus vrai dans le cas de la représentation des évènements traumatiques. Quelles sont alors ces figures employées par les écrivains postmodernes pour rendre la richesse sensible de ces blancs cognitifs ? Ce sont de manière générale des « restes » textuels rebelles à la signification, irréductibles à la totalité et à l'unité de l'œuvre qu'ils fissurent. Ce sont des « effets d'indicible »[373] qui sont « composés de fragments qui s'articulent autour de juxtapositions, de ruptures, de répétitions et de contradictions, ils obligent à une lecture non-linéaire […], qui nous éloigne du roman traditionnel pour nous rapprocher de la poésie »[374] (l'on pense aux *débrayages* en musique, à l'éclatement actoriel, temporel, spatial, mais aussi à des figures plus complexes). Au-delà des figures de style de la rhétorique classique qui cherchent à « dire sans dire » (« métonymie, synecdoque, catachrèse, métalepse, explétion, ellipse, interruption, rétroaction, prolepse »[375], auxquelles nous ajouterions la paralipse), chaque auteur trouve un ou des moyens spécifiques de dire l'indicible. Pour transcrire le bouleversement provoqué par « l'absolu qui a interrompu l'Histoire »[376] – à savoir Auschwitz –, et lui a rendu le nom de Dieu « désormais imprononçable »[377], Edmond Jabès choisit le chiasme pour pointer l'absolu retournement des valeurs : « faire le livre signifierait, peut-être, échanger le néant de l'écriture contre l'écriture du néant »[378]. Le chiasme expose en effet des propositions jumelles et distinctes l'une de l'autre. Interrogeant les rapports entre le mot et l'objet, il postule que ce n'est pas la finitude du langage qui produit l'indicible, mais que, « comme pour l'impuissance à penser, cette impossibilité est toujours déjà là, inscrite au cœur des mots »[379]. À noter également que chez Jabès, la phrase peut primer sur le sens, comme le pur aspect sonore peut primer sur la logique musicale dans les œuvres contemporaines espagnoles, pour exprimer l'indicible.

> Le mot surprend l'objet ; l'aurore, la nuit. Dès lors, objet et mot se reflètent l'un l'autre, comme ciel et terre au fil de l'heure. Le mot entraîne l'objet au-delà de ses limites ; l'objet se veut raison et sens de l'aventure du mot […] L'espace qu'ils tentent de franchir est le seuil

[373] *Ibid.*
[374] *Id.*, p.29.
[375] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.40.
[376] BLANCHOT (Maurice), *Le Pas au-delà*, p.156. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.22.
[377] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.10.
[378] JABES (Edmond), *ça suit son cours*, p.119. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op. cit.*, p.79
[379] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.92. Elle explique la pensée des rabbins de Jabès.

> qui les sépare. L'espoir de s'unir les pousse à affronter le vide, mais le néant où réside la promesse, n'est-ce pas la mort ?[380]

L'innommable qui, s'il se soustrait à toute emprise du nom, peut cependant désigner un indicible très concret, comme la désintégration de la notion même de communauté. « En explicitant le délire nazi comme sinistre tentative de nommer l'innommable, Jabès nous donne à lire le nazisme et les camps comme inversion diabolique de la conception chrétienne du signe », explique Killeen[381].

La mort en l'œuvre et sur l'œuvre

Cette impasse du mot semble se relier à la conception de l'homme en tant qu'être faillible ; or, être mortel, ne constitue-il pas la faille la plus grande, incontournable, de l'homme ? Une corrélation existe en effet entre l'esthétique de l'indicible chez Duras, Jabès et Blanchot et l'idée de la fragilité de l'homme par l'intermédiaire de l'exhibition des failles du langage. De la mort comme mère de l'indicible, Blanchot tire notamment une stratégie de rature et de répétition dans l'*Arrêt de Mort*. « Écrire en s'empêchant d'écrire »[382] est une conduite qui répond à une volonté profonde de laisser affleurer la vérité de l'absolue altérité de la mort[383]. L'inconnaissable est constamment mis en avant, par les disjonctions et le découpage non-séquentiel. La description s'efface devant le pur phénoménal : l'évocation de l'évènement pour lui-même, de son approche et de son lieu est ainsi plus pertinente que sa description. En effet, l'évènement est tellement exceptionnel qu'on ne peut pas le raconter : il n'arrivera donc pas dans le récit. La désignation d'un tel évènement (la mort de sa nouvelle amie) non encore survenu, permet de laisser le lecteur dans l'expectative infinie quant à la « vérité ».

L'indicible de la mort se figure également, dans le même livre, par un palimpseste à plusieurs niveaux. Le palimpseste, à l'origine «feuille de papyrus, parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte»[384], fait recouvrir, ici, une ancienne histoire par une autre. Sur le plan narratif donc, se produisent pour une amie du

[380] JABES (Edmond), « Le Retour au Livre » (1965), in *Le Livre des questions*, Paris : Gallimard, 1995, p.355. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *id.*, p.76.
[381] *Id.*, p.55.
[382] BLANCHOT (Maurice), *La Part du feu*, Paris : Gallimard, p.34. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.109.
[383] D'après KILLEEN (Marie-Chantal), *ibid*.
[384] DOLET (Estienne), *Epistres familiaires de M. T. Cicero,* VII, Lyon, f°131 v°, trad. de CICERON, *Epîtres familières,* VII, 18.

narrateur des évènements similaires à ceux qu'avaient connus sa défunte amante et, l'on assiste, pour ainsi dire, à un redoublement de certains évènements : l'arrivée impromptue de N., nouvelle amie du narrateur dans son appartement rappelle celle de J., l'ancienne amante de X., le narrateur, (accourue chez lui en le croyant mourant) ; le moulage des mains de J. une semaine avant sa mort de maladie trouve un écho dans le masque que N. se fait faire de son visage[385], rendant sensible l'évènement passé à travers l'évènement présent, faisant ainsi recouvrir un moment par un autre. Un objet peut également se voir recouvrir d'une autre image, par une superposition macabre : X. reconnaît ainsi le visage de Véronique à travers la figure du Christ du Saint-Suaire de Turin (objet figurant présence et effacement).[386] Le redoublement, dans le roman, n'est pas réservé à des évènements revécus travers des personnages différents. La troublante impression de déjà-vu plane sur tout le roman, de la simple impression de « reconnaître » Nathalie alors qu'il la voit pour la première fois[387], à l'évènement inexplicable de la double mort de J. – qui, après avoir franchit le seuil, revit au moment où X. invoque son nom, puis trépasse le lendemain à la même heure, dans des circonstances similaires –, en passant par les renvois incessants de chaque évènement, personnage ou instant à « un autre qui le précède et qu'il annonce »[388]. Blanchot exhibe ainsi le retour éternel de toute chose – palimpseste temporel –, la perpétuelle circularité des expériences et indique par là sa conception de l'absence radicale d'origine[389] : « ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être, c'est précisément l'impossibilité d'être une première fois »[390]. La mort reprend alors ses droits jusqu'à se ré-accaparer l'identité des individus, selon l'acception de l'auteur.

L'artiste s'enferme dans des profondeurs infinies pour produire son œuvre, et la condition mortelle de l'homme sous son aspect le plus tragique – ou réaliste – l'inspirerait, consciemment ou non, à l'image de ce narrateur de l'*Arrêt de Mort* qui écrit dans « le désoeuvrement » de la « stupeur »[391] et de l'épouvante, avant de détruire son texte[392]. Pour reprendre les termes de Michel Guiomar, la mort se manifesterait esthétiquement, par des phénomènes relevant de catégories allant d'un vague indice de celle-ci (le *crépusculaire*) à des catégories liées au seuil et à l'après-seuil, dans toute œuvre d'art « sérieuse ». Du simple

[385] D'après KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.116.
[386] D'après *id.*, p.123.
[387] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.131.
[388] *Ibid*.
[389] D'après *ibid.*
[390] BLANCHOT (Maurice), *L'Espace Littéraire*, pp.326-327. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, pp.132-133.
[391] BLANCHOT (Maurice), *L'Arrêt de mort*, p.8. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.132.
[392] KILLEEN (Marie-Chantal), *ibid.*

« détachement psychique » indiqué par les clairs-obscurs, modulations en mineur ou intervalles de quinte diminuée, phénomènes potentiellement révélateurs d'un « dynamisme psychologique aggravant »[393] mais indiquant une simple hantise – ou inquiétude – de la mort, l'on peut passer à des symptômes artistiques de l'agonie et de l'au-delà du seuil, par exemple par l'utilisation de timbres rares dans les registres extrêmes[394]. L'auteur serait dirigé dans sa création par l'idée de mort : dans l'œuvre, « la Mort, invisible mais réelle, hantise antagoniste de la Vie y f[ait] jeu au moins égal à celui de cette Vie »[395]. Pour reconnaître des phénomènes signifiant par eux-mêmes un climat de mort au niveau de la perception immédiate quelle que puisse être la signification dans l'ensemble de l'œuvre, la musique est un art privilégié, selon l'auteur :

> Les phénomènes musicaux sont (pourtant) de ceux qui, psychologiquement, sont créés le plus immédiatement : traductions directes, sans intermédiaires, d'un psychisme alerté, ils ne concernent que l'En-dedans du créateur […]. L'idée de Mort peut donc agir directement sur ces phénomènes naissants et déterminer failles et perturbations sans qu'intervienne un intermédiaire matériel, technique, gestuel. Le privilège de phénoménalité pure du phénomène musical s'enrichit donc pour nous du privilège d'être un phénomène directement traduit de la Mort, quand celle-ci peut y être décelée[396].

En outre, les œuvres qui naissent avec une indication sémantique dénotant la mort, la violence ou la guerre, verront les manifestations de ces concepts se marquer davantage voire se multiplier.

Le médiateur nécessaire de l'indicible et de la mort en littérature

Chez Blanchot, la mort ne peut être approchée directement : c'est par l'autre qu'elle est rendue saisissable. En vertu de son altérité absolue, son expérience n'est pas même individuelle, puisque le défunt n'est plus. « Je ne meurs jamais » puisque je ne peux connaître la mort. L'indéfini du « l'On meurt à ma place »[397]explique le recours à la tierce personne dans la fiction pour pointer la présence de la mort chez les personnes que le narrateur regarde sans voir : à travers une femme croisée dans le métro, l'image de Colette (sa voisine de qui il est proche et qu'il se reproche de ne pas « remarquer ») lui est apparue et lui a fait prendre conscience de l'extrême distance dans lequel cette image était alors, malgré leur fréquentation quasi-quotidienne. Or, l'on connaît l'obscurcissement des êtres qui se joue dans ce roman à

[393] GUIOMAR (Michel), *op.cit.*, p.59.
[394] D'après *ibid.*, p.60.
[395] *Id.*, p.14.
[396] GUIOMAR (Michel), *op.cit.*, p.47.
[397] BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, p.125. Cité par KILLEEN, *op.cit.*, p.106.

cause de la mort à l'œuvre. Spectralisée à travers une vitre, une connaissance de X. la fait paraître non comme simplement éloignée, mais bien plutôt comme incarnant l'éloignement-même, « la présen[ce] dans l'absen[ce], […] le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose »[398], dans une réification funeste indubitable.

La tercéité nécessaire à l'approche de l'indicible se remarque dans d'autres sphères. Le mystique, tout comme la victime de l'indicible horreur, est « mû par une instance absolue qui le dépasse, ne peut accepter de dire son expérience unique dans le langage de tous : ce langage doit être autre, il émane d'un ailleurs qui ne coïncide pas avec le sujet»[399]. Dans le courant mystique, l'ineffable est la désignation de Dieu dont on ne peut rien dire, par le langage du moins, et dont même la contemplation est impossible : cette opacité est pourtant essentielle à sa saisie[400]. De fait, c'est davantage par la sensibilité que l'indicible évènement est appréhendé : indispensable à sa perception, la conscience sentante a une proximité beaucoup plus grande avec l'objet incompréhensible, comme l'expliquèrent Denis l'Aéropagyte ou Jean-Joseph Surin.

On retrouve donc une structure trinaire de l'énonciation, comme l'a relevé Benveniste, axée autour de la figure du témoin : ici pour pallier à l'inadéquation du récit des survivants, là pour traduire la « possession » du sujet par l'ineffable ou par la mort (chez Blanchot par exemple), l'instance tierce rapproche l'objet de la vérité du vécu, en dépit des inadéquations entre « les mots […] du témoin et la « chose […] vécue par la victime »[401]. Ainsi, si « le témoignage scelle le triangle victime-parole perdue / réalité vécue-privation violente de la parole / témoin-parole « retrouvée » »[402], le médiateur peut se révéler être le texte en lui-même en tant que révélateur de l'ineffable : c'est ce qui se produit dans le cas du discours mystique (puisque l'intervention d'une tierce personne est exclue, étant donnée l'unicité de la relation du sujet avec son Dieu), mais aussi dans celui de l'indicible de l'expérience-limite dans la mesure où le texte emploie des techniques et des figures qui transmettent l'indicible.

Comme l'explique Astrid von Busekist, « Les chemins de la représentation de l'indicible empruntés par les individus sont multiples, mais ils dépendent toujours de leur relation au langage – et à l'autre – et de la relation qu'entretient le langage avec l'être »[403] : les effets de l'indicible évènement sur le sujet récepteur sont de l'ordre de l'altération,

[398] *Id.*, p.343. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.119.
[399] VON BUSEKIST (Astrid), *op.cit.*
[400] D'après *ibid.*
[401] VON BUSEKIST (Astrid), *op.cit.*
[402] *Ibid.*
[403] *Ibid.*

notamment langagière : la « dialectique du caché-montré par l'ordonnance des termes dans la langue » dans le discours... est un écran destiné à pointer le caractère d'altérité de l'indicible. Les procédés obéissent à une volonté de transcrire de façon transparente l'expérience du sujet touché par l'indicible. Ainsi, « le vocabulaire, déplacé, altéré, trahi[t] la « signature » du sujet mystique qui disparaît en parlant »[404] : autre dédoublement propre au concept d'indicible pris dans son sens le plus large.

La littérature de genre s'attelle aussi à pérenniser le mystère entourant l'indicible. Chez Lovecraft, le dévoilement du savoir indicible se fait par bribes. Le narrateur réprime son besoin de révéler ce dont il fut sujet ou témoin (par exemple dans *At the Mountains of Madness*, la vérité sur les circonstances de la mort de ses camarades d'expédition[405]) : en effet, il a peur de ne pas être pris au sérieux, invoque son déséquilibre psychique consécutif à l'évènement et préserve les lecteurs du même sort. Le rationalisme de certains protagonistes nuance sans cesse des affirmations effrayantes, par exemple « concernant la présence d'entités hybrides » dans « The Shadow over Insmouth » ; la langue elle-même du témoin peut s'avérer difficilement compréhensible (le patois hésitant de Zadok Allen) et permet de maintenir le lecteur dans le flou. Lovecraft brouille ainsi la perception directe par des écrans qui s'insèrent dans la démarche scripturale du paradoxe. Ces voiles multiples « dissimulent et révèlent à la fois l'absence de description »[406]. La figure du palimpseste dans les *Contes deux fois contés* de N. Hawthorne « fait de la tension entre inscription et effacement, entre dicible et indicible, le moteur spectral de l'écriture »[407]. Une alternative à ces écritures des réticences du dire consiste à faire ressortir le caractère polysémique de la chose indicible, tel, par exemple, un objet fascinant : l'aspect « maudit » et le caractère « merveilleux » qualifient ensemble le joyau sublime dont les aventuriers quêtent le simple reflet dans *La Grande Escarboucle* de Nathaniel Hawthorne.

[404] *Ibid.*
[405] MENEGALDO (Gilles), « L'indicible Lovecraftien : retour sur un paradigme », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction*, *op.cit.*, p.16.
[406] Ces caractéristiques de sublime et de dangerosité dans *La Grande Escarboucle* de N. Hawthorne concernant un joyau d'une puissance indicible se distribuent selon les points de vue éloignés des personnages, en une « polyphonie narrative ». CARREZ (Stéphanie), « Pèlerinages de l'indicible dans « La grande escarboucle » de Nathaniel Hawthorne », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *op.cit.*, p.117.
[407] *Id.*, p.116.

3. Musique et corrélations inter-arts dans l'expression de l'indicible

3.1. Les effractions de l'indicible comme éléments structurels majeurs dans les œuvres de l'indicible : récit et musique

« L'écriture d'effraction », comme l'appelle Blanchot, est propre à stigmatiser la différence au cœur du langage, pour indiquer le perpétuel échec de tout projet d'écriture. Il est notable qu'Adorno parle d' « effraction » dans l'œuvre pour désigner les moments qui échappent à toute construction. Si l'écrivain fait de la mort originaire le gouffre qui génère l'œuvre, et que l'indicible qui lui est inhérent motive cette effraction, le philosophe renvoie lui à l'indicible de l'Histoire en tant que signifié de l'informe artistique contemporain. Si « l'office [des mots] est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent » comme le supposait Maurice Blanchot, la musique a quant à elle une prise directe sur le sensible, et donc l'indicible, mais use pourtant de figures parfois complexes. « Le signe musical signifie moins bien ou en tout cas moins précisément que le signe linguistique » selon Esclapez[408]. Enrico Fubini ne le dément pas et souligne la relativité de la correspondance entre le référent et le signifiant en musique : « la musique conserve encore le souvenir d'un certain renvoi au monde des sentiments et des émotions, un renvoi perceptible, quoique "polysémique", vague et parfois ambigu. Une sorte de langage qui vient avant le langage »[409]. L'idée est de laisser à la musique son indicibilité, qui n'empêche pas sa transmission d'un sens propre. Fubini dit encore que le seul fait que l'on puisse parler de la musique, la commenter, montre qu'elle n'est pas un système « sémantiquement clos » et qu'elle est donc signifiante voire référentielle[410]. Elle se rend compréhensible, à l'image du langage gestuel ou de la danse, et « [elle] révèle, met en évidence, souligne et fait émerger ce qui dans le langage est étouffé ou demeure à l'état latent »[411]. La communication émotionnelle qu'elle propose

[408] ESCLAPEZ (Christine) (2009), « La musique comme langage ? », in VECCHIONE (Bernard) et HAUER (Christian) (éd.), *Le sens langagier du musical, sémiosis et Herménéia. Actes du 1er Symposium d'Aix-en-Provence* (pp. 147-167), Paris : L'Harmattan, 2009, p.147. Citée par DUHAUTPAS (Frédérick), *Au-delà du modèle linguistique en tant que paradigme structurel et expressif de la musique*, Musicologie.org, 2012, http://www.musicologie.org/publirem/au_dela_du_modele_linguistique.html

[409] FUBINI (Enrico), « Langage musical et langage verbal : Quelle relation ? », in ARBO (Alessandro) (éd.), *Perspectives de l'esthétique musicale, entre théorie et histoire*, Paris : L'Harmattan, 2007, p.55. Cité par DUHAUTPAS (Frédérick), *ibid.*

[410] FUBINI (Enrico) in GRABOCZ (Marta) (éd.), *Sens et signification en musique*, Paris : Hermann, Musique, 2007, p.30. Cité par SÈVE (Bernard), « GRABOCZ (Marta) (éd.), *Sens et signification en musique*, … », compte-rendu de lecture, en ligne : http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=312

[411] FUBINI (Enrico), *op.cit.*, in ARBO (éd.), *op.cit.*, p.55, cité par DUHAUTPAS (Frédérick), *ibid.*

peut être des plus transparentes grâce aux processus d'analogie, aux renvois culturels ou universels et aux interactions entre éléments musicaux caractérisés.

La musique pourra d'une part faire entendre l'horreur ou la violence démesurée, ainsi que l'altérité absolue de manière frontale ; de l'autre, elle aura recours à des organisations ou détournements (nous pensons à *Sonidos de la Guerra* de Luis de Pablo notamment), ou à la force du symbole et du schème pour figurer l'indicible d'une expérience-limite, dans la singularité de chaque moment. Ces esthétiques, puisqu'il convient de parler au pluriel tant les formes de l'indicible sont nombreuses, s'accommoderont avec bonheur du « refus d'élider l'étrangeté absolue de la mort », accordant le fantasque et le ténébreux, la violence et le déni de logique, le deuil et la folie.

L'on constatera, parfois, une manière d'appréhender le temps de l'œuvre non pas linéaire, mais basée sur un principe d'analogie ou de contraste, des renvois incessants (notamment aux moments cruciaux), des digressions qui seront essentielles dans la transmission de l'indicible tant elles nous montreront, comme l'explique Killeen sur le plan littéraire, « que l'approche de l'indicible doit se faire par une écriture oblique qui emprunte les voies du détour, de l'erreur »[412] agissant en cela comme un « révéla[teur][du] texte précisément *en lui faisant écran* »[413], procédés largement utilisés dans des œuvres traitant de l'indicible telles que *Le Grand Voyage* de Semprun, *L'Image manquante* de Panh, *Histoire(s) du cinéma* de Godard ou *Celui qui ne m'accompagnait pas de Blanchot*, dont l'éclatement actanciel – « chacun des acteurs […] transite par des identités morales différentes »[414] – témoigne de *disjoncteurs* (dans le sens employé par M. Rinn) qui brouillent la cohérence du texte et rendent ainsi sensibles l'indicible. D'une manière parallèle aux récits du génocide, les œuvres du corpus, à divers degrés, sont émaillées d'un certain nombre de ruptures qui sont générées par des changements de constantes entre deux passages musicaux ; ces ruptures produisent des « effets de dramatisation « indicible »[415] et sont d'ordre mélodiques, rythmiques, timbriques, de tempo, de densité, de registre, de profil thymique, de texture ou d'orchestration, de mode de jeu, correspondant à des sèmes qui s'organisent en oppositions[416] : continu/discontinu, dense/aéré, haut/bas, fort/faible, unifié/désunifié,

[412] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.131.
[413] *Id.*, p.130. En italique dans le texte.
[414] « instances énonçantes spécifiques » (selon la terminologie de Coquet). COUEGNAS (Nicolas), « Compte-rendu critique de LUNYUE (Wang), *Approche sémiotique de Maurice Blanchot* », in FONTANILLE (Jacques), *Modes du sensible et syntaxe figurative*, pp. 89-92.
[415] RINN (Michael), *op.cit.*, pp.124-125.
[416] Tarasti l'a relevé dans *Mythe et musique* (pp.100-101) et s'inspire de GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1966, pp.24-25.

fini/infini, mesuré/démesuré, déterminé/indéterminé… mais aussi en topiques contrastants : désolation/plénitude (par exemple de violence), vie/mort…

Au niveau structurel, une tension est à l'œuvre entre la volonté de synthèse propre à la composition musicale – cette « exigence civilisatrice »[417] que Blanchot relie au genre du récit, et plus particulièrement à sa linéarité qu'il juge artificielle – et l'attraction de l'indicible, dans son acception générale, inhérent à la vie elle-même, mais surtout, à l'indicible de l'expérience de l'horreur absolue. Ainsi voient le jour des baies ouvertes sur cet abyme en lieu et place des sombres lucarnes qui émaillaient ça et là les récits traditionnels ou les œuvres guidées par le beau. L'horreur muette se voit illuminée d'un halo qui supplante les clairs-obscurs de l' « ère » précédente. Plus encore : ce qui demeurait invisible se retrouve visible. Nous savons, par leurs propos, les choix de titres de leurs œuvres ou leurs références picturales ou littéraires, que les compositeurs que nous étudions ont indéniablement été influencés par les évènements espagnols et européens du XXème siècle. Si l'on reprend la considération de Von Wiese sur l'influence de l'environnement sur l'individu, l'hypothèse que leurs compositions manifestent des moments qui font entendre l'indicible de l'expérience-limite nous semble intéressante. Outre les récits postmodernes, nous pouvons examiner avec attention un certain type de récits, inextricablement lié à l'Histoire : si le caractère inéluctable de l'indicible évènement dans les œuvres de Blanchot, Jabès ou Duras ne fait aucun doute, il en va de même, mais dans un tout autre ordre, dans les récits du génocide. Analysés avec précision par Michael Rinn selon des méthodes sémiotiques, ils révèlent, malgré leurs différences, des constantes et même un prototype du récit du génocide, *La Nuit* de Wiesel, choisi pour la multiplicité des parcours narratifs qui le composent[418]. Trois macro-séquences spécifiques du genre y seront en effet relevées[419] : la « ‘‘fatalité’’meurtrière » qui condamne l'actant principal dès le début ; une dégradation de l'identité du sujet accrue par ses velléités de réaction pour la survie ; une réduction à l'état de *différence* annihilant l'identité dont le sujet jouissait auparavant[420]. Les types d'intrigues littéraires, dans les récits du génocide, s'axent tous autour des situations (ou séquences) qui affectent le héros, négativement ou positivement, en influant sur son devenir au sein du camp, son évolution étant marquée par un certain nombre de disjonctions, toujours inscrite dans « une perspective finaliste »[421]. En effet,

[417] BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, p322. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.109.
[418] Voir les différents types d'intrigue et la typologie proposée pour les récits du génocide dans RINN (Michael), *Les récits du génocide*, *op.cit.*, pp.162-170.
[419] *Id.*, p. 274.
[420] *Ibid.*
[421] D'après RINN (Michael), *op.cit.*, pp.162-163. Michael Rinn s'appuie sur la méthode d'analyse de D. Paulme dans *La mère dévorante* (1986), qui y analyse sept contes africains.

le protagoniste est condamné quoi qu'il fasse : s'il n'est pas envoyé au crématoire, il est psychiquement détruit par ce passage dans l' « ultramondain » – l'univers S.S. qui pose des valeurs nouvelles, la survie comme horizon, en tête : le déporté en ressort dévasté d'avoir nié son être pour épargner sa vie (comme le héros de *La Nuit*). Les types d'intrigue de la *linéarité descendante* – qui correspond à la dégradation progressive du héros dans l'univers du camp de la mort –, du mouvement en *spirale*, caractérisé par des améliorations et des détériorations de son état, de la *circularité* qui indique un retour à l'état de différence de la victime, soit depuis la déréliction du camp, soit depuis sa désignation en tant qu'être appartenant à une communauté vouée à l'extermination[422], intègrent le modèle typologique des récits du génocide.

En nous appuyant notamment sur la narratologie musicale, nous pourrons constater que les types d'intrigue précités trouveront des correspondances significatives avec le déroulement particulier des compositions analysées dans la deuxième partie. L'une des acceptions les plus générales de l' « intrigue » que nous propose Raphaël Baroni peut trouver un écho dans notre approche : il propose de

> « redéfinir l'intrigue, non comme la trame de l'histoire racontée, mais comme une forme dynamique qui dépend d'une progression passant par des phases de tension et de détente, cette dernière ne constitue plus le point de divergence principal entre récit et musique, mais, au contraire, l'un des points de convergence les plus évidents. »[423]

Si les compositions musicales que nous allons étudier partagent quelquefois, comme dans *Officium Defunctorum*, *Tenebrae* ou la troisième *Daliniana*, des passages d'amélioration et de détérioration[424], la fatalité inhérente au condamné sera, elle, rendue sensible de façon quasi-systématique à la fin des œuvres musicales ouvertement composées sur les thèmes de la mort ou de la guerre[425] ; plus encore, « l'état de manque qui défini[ssait] la situation de

[422] D'après RINN (Michael), *id.*, pp.162-170.

[423] BARONI (Raphaël), « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 06 août 2015. URL : http://narratologie.revues.org/6461. Il cite Dannenberg pour la remise en question de la definition de l'intrigue: **«** Many key definitions of narrative hinge on the aspect of temporal sequentiality, and the repeated attempts to redefine the parameters of plot reflect both the centrality and the complexity of the temporal dimension of narrative » (Dannenberg 2005: 435).

[424] Les passages manifestant sursaut ou unification du chœur contrasteront, dans *Officium Defunctorum*, avec la modalité d'*être* principale diffusée par cette même partie soumise à la violence externe, et exprimant oppression, lamentations, statisme, faiblesse, *différence*. Cf. deuxième partie, chap.1. Des alternances d'état seront d'ordre thymique dans *Tenebrae* (partie 2, chap.2) ; des améliorations de l'identité seront audibles par l'occurrence d'un motif thématique mélodique entre les moments d'angoisse récurrents, dans la troisième *Daliniana* (partie 2, chap.4).

[425] L'exception est *Sonidos de la guerra* de Pablo, dont l'esthétique est volontairement détachée du texte déchirant de Vicente Aleixandre, créant l'écart impossible à dire.

départ » et intègre l' « intrigue circulaire » que Rinn repère dans les récits du génocide[426], se retrouvera dans quelques-unes de nos œuvres, en caractérisant l'œuvre dans son intégralité.

D'une part, dans une perspective d'analyse sémantique prenant appui sur des évènements espagnols et transnationaux, et compte-tenu de l'impact inouï de la Shoah, il n'est pas exclu d'entendre des traces de ce type d'évènement dans les œuvres espagnoles. Il ne faut pas oublier, d'autre part, que le caractère systématique du « nettoyage » franquiste a pu, parfois, prendre, selon l'une des acceptions de ce mot, la définition de génocide (les cibles étant toutes « reliées » par leur incroyance ou leurs idéaux). Toutefois, partant des phénomènes sonores, nous avons relevé qu'un cycle de la victime qui partage certaines « étapes » de dégradation avec celui de Rinn établi dans un contexte particulier, étaient manifestement rendus sensibles, tels que : l'oppression perpétuelle, la souffrance durative, l'altération d'identité et la disparition. Les éléments taxinomiques communs à ces différentes formes de réception de l'indicible de la victime sont d'ordre figural, et renvoient, par le biais culturel, à des évènements bien réels (l'oppression continue de Franco sur les vaincus, leur torture, la paupérisation radicale des vaincus, la scission de l'identité dans l'exil ou la souffrance, la disparition dans une fosse commune dissimulée).

3.2. La conception de l'œuvre et son rapport à la représentation du monde ou/et de la société

Hegel dans ses *Vorlesungen über die Ästhetik* suppose que « le but de l'art est « la révélation de la vérité de la nature », le dévoilement de sa substance spirituelle, en contradiction superficielle avec l'apparence quotidienne de la nature »[427]. Theodor Adorno critique l'esthétique de l'art du XXème siècle, pense que « le langage que parle l'art […] a été exclu de la vérité, qu'il n'est pas celui des lois universelles de l'entendement ». Des compositeurs tels que Cristobal Halffter voient plutôt « le comportement du sujet […] créateur vis-à-vis de la nature » comme étant de « caractère interprétatif »[428] ; il fut influencé par Hegel pour certains « concepts de son idéologie esthétique »[429], Halffter ayant en effet

[426] D'après RINN (Michael), *op.cit.*, p.166. Rinn cite par exemple le récit de Charles Delbo, *Mesure de nos jours* (1971) comme présentant ce type d'intrigue dans sa globalité.
[427] GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p. 43. Trad. de l'espagnol. D'après HEGEL (G.W.F.), *Estética*, Barcelone : Península, 1989, pp.136-137.
[428] GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.57. Trad. de l'espagnol.
[429] *Id.*, p.55.

baigné dans les idées du courant de l'Idéalisme allemand pendant ses années de formation à Velbert (Allemagne, Nordrhein-Westfalen) durant la guerre civile[430].

L'interprétation de la réalité par les sens dans l'œuvre musicale est validée par Halffter :

> Qu'est-ce que la réalité ? La réalité est une interprétation. Nous sommes toujours en train d'interpréter. Nous voyons la réalité à travers nos sens, et ces sens sont conditionnés par une culture ou par une éducation… et la musique n'est qu'une interprétation de plus de cette réalité à travers un langage abstrait[431].

Umberto Eco le confirme en disant que « l'art affirme des choses sur le monde à travers la manière dont se structure l'œuvre »[432] : il abrite la mémoire de « tendances historiques » par l'intermédiaire de l'esthétique, ainsi que de « [tendances] personnelles ».

Une « implicite vision du monde » est même susceptible de se révéler à travers une manière de traiter les formes[433]. Par exemple, Cristóbal Halffter voit l'œuvre d'art comme un « macrocosme qui se compose d'un microcosme de sons séparés qui se développent individuellement pour former en commun un univers », univers qui reflète un monde dans lequel l'homme a une place à première vue insignifiante mais qui peut acquérir un rôle décisif « [dans] l'ordre [du] cosmos »[434]. Cependant, les sons qui, par correspondance icônique avec des aspects gestuels ou psychiques humains (transformant par là la perception d'éléments musicaux simples en acteurs virtuels), peuvent aussi avoir un rôle déterminant dans un processus conflictuel : nous allons suivre dans *Daliniana* les « individualités » vues

[430] Halffter a indiqué : "leí mucho a Goethe, Schiller, Kant, me crié con ello. También leí a Hegel, no el aplicado al marxismo, sino el 'Hegel de verdad'". PINTADO MASCAREÑO (Patricia), "La música, armonía del espíritu. Entrevista con Cristóbal Halffter", *Atlántida*, 14 (abril-junio 1993), pp. 44-57, p. 45. Cité par GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.43. Il fut ensuite influencé par Heidegger, comme nous l'avons remarqué à propos du double transcendantal créé par la matière instrumentale, cf. *infra*, pp.89-90, et par Adorno et Benjamin.

[431] LÓPEZ (José Miguel), "Cristóbal Halffter. Entrevista", *Ritmo*, 454 (septiembre 1975), p. 6. Trad. de l'esp : "¿Qué es la realidad? La realidad es una interpretación. Estamos siempre interpretando. Vemos la realidad a través de nuestros sentidos, y estos sentidos están condicionados por una cultura y una educación... y la música no es sino otra interpretación más de esa realidad a través de un lenguaje abstracto ». Cité par GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.44.

[432] ECO (Umberto), *Obra abierta* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992), p. 57. « ante todo, el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formas manifiesta ». Cité par GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.55. Trad. de l'esp.

[433] *Ibid.*

[434] "In diesem Werk baue ich einen Makrokosmos auf, der sich aus einem Mikrokosmos von einzelnen Klängen zusammensetzt, die sich individuell entwickeln, um gemeinsam ein Universum zu formen […] als einzelnes Wesen kann man [den Menschen] als ein Staubkörnchen betrachten, dank seiner Individualität ist er allerdings gleichzeitig auch in der Lage, einen Beitrag zur Ordnung im Kosmos zu leisten". ZAUNER (Ruth), "Cristóbal Halffter. ''Con la palabra puedes mentir; con la música, no'', *El Sol*, 6.2.1991, cité par Hubert Daschner in *Cristóbal Halffter*, Saarbrücken: PFAU Verlag, 2000, p. 152. Citée par GAN QUESADA, *op.cit.*, p.53.

comme « acteurs musicaux » – selon la dénomination générale d'Eero Tarasti[435], grâce à leurs traits distinctifs par analogies icôniques, référence indicielle ou renvoi symbolique, et de manière plus large, grâce à l'analyse de la musique sous un angle énergétique scrutant les changements internes de niveaux. Ici, des motifs se copient et entrent en un long conflit à réminiscences multiples. Un processus de dédoublement – le même autrement – se produit, contribuant à former le topique du chaos. Le motif de deux triolets de doubles-croches, est celui qui innervera, sous ce profil rythmique ou sous une forme raccourcie ou étendue, le morceau entier. Il constitue « l'acteur musical primordial » de *Relojes blandos* et sa démultiplication qui rend sensible une anarchie délibérée, mais dont les acteurs se comportent de manière apparentée.

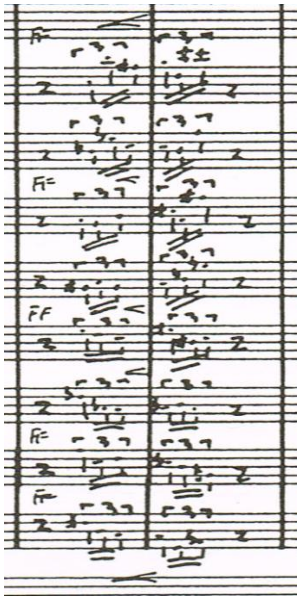



Figure 10: acteur principal de la *Daliniana n°1,* forme initiale © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Ce motif apparait pour la première fois aux mesures douze et treize aux seuls pupitres de cordes avec cette courbe mélodique zigzagante, comprenant parfois des sauts intervalliques importants (par exemple de deux septièmes majeures au premier violon) : il exhibe le fantasque, voire l'étrangeté par le non-sens mélodique qu'il présente (et qui pourrait relever, à un niveau plus profond, de la réitération de « l'affect » amodal d'éclatement, sensible dans ces écarts et changements de direction multiples). Il possède l'aspect déroutant, imprévisible et grouillant du schème de l'animé (selon la terminologie de Gilbert Durand). Aucun des motifs de cordes superposés à cet endroit n'a exactement la même courbe mélodique ; ses

[435] TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale*, Limoges : PULIM, 1996, pp.141 et al. et pp.153 et al.

manifestations ultérieures confirmeront qu'il est infiniment varié et constitue une figure du double sans cesse modifié (à part quelques exceptions de ressassement à l'identique, par exemple lors de la réexposition irrégulière, à la mesure 143). Par ailleurs, son aspect léger, bref, extrêmement rapide (la noire pointée est à 80) et ternaire l'inscrit également dans un héritage de la musique populaire espagnole. Ceci lui confère alors, par l'emploi de ces traits audibles dans les motifs de la musique espagnole populaire, une possible interprétation comme bribe du patrimoine espagnol, et par métonymie, de l'Espagne, en proie à une lutte entre identités similaires. Faisant appel à la force du symbolisme cette fois, ces motifs pourraient rappeler la guerre fratricide du pays. Revenons sur la constitution d'un motif-type en question : sa cellule constitutive, le triolet de doubles-croches revient dès la mesure 18 au temple-block, avec une désinence descendante :

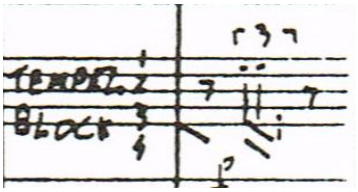
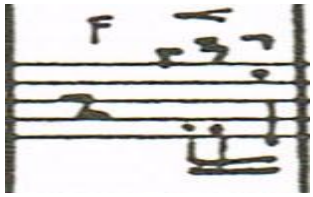



Figure 11: cellule du motif a, et Figure 11 bis: miroir de la cellule précédente de a, *Daliniana n°1* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Et, quelques mesures plus loin au même instrument, son occurrence est réalisée en miroir (voir figure 11 bis ci-dessus). Le motif entier est réitéré mesure 25 aux cordes mais en désinence descendante cette fois :

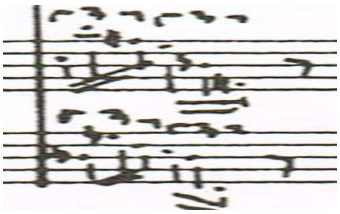


Figure 12: motif a' aux violons I 1, m.25, *Daliniana* (*Relojes Blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

La brièveté, voire l'insignifiance de ces évènements est mise en avant : ils jaillissent du silence d'une nature abrupte qui les domine. Mais leur primitivité presque animale (Durand note à propos du schème de l'animé des corrélations avec de nombreuses images archétypales liés à l'animalité et notamment au mouvement imprévisible de certains animaux) ne les pousse guère à s'organiser et c'est tout naturellement que le chaos se généralisera. Le motif commence à se propager aux autres parties : d'abord aux bongos (mesure 38) puis au

marimba (mesure 40), alors qu'il s'affirme, parfois dans sa totalité rythmique, parfois amputé de sa moitié voire davantage (mesures 34-35, 36, 38) :

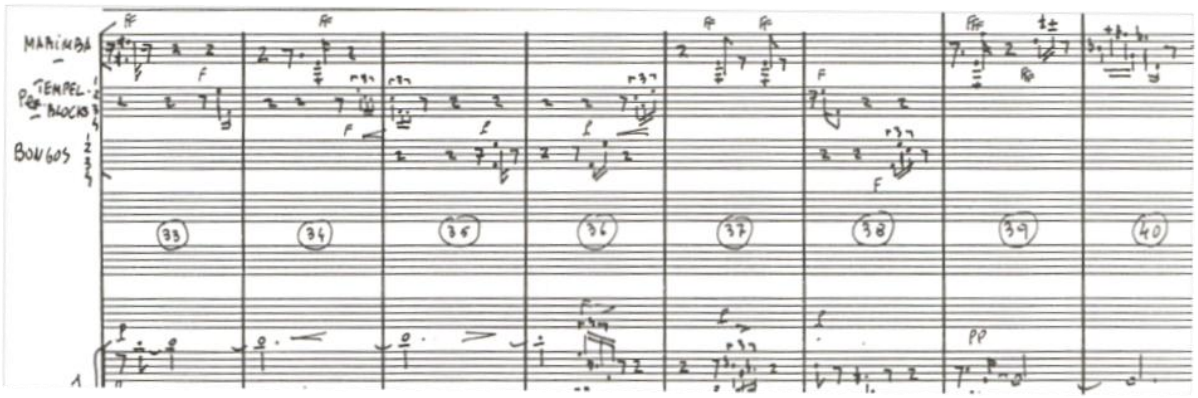



Figure 13: début de propagation du motif de l'animé aux percussions, *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Alors qu'il continue de s'émanciper aux percussions, ce schème de l'animé représenté par la cellule de triolet de doubles-croches s'entend pour la première fois aux cors et trompettes, ici encore dans une forme différente puisqu'une croche le complète. Une régulation des hauteurs s'opère dans ce motif, qui aura son importance par la suite. Par ailleurs, il est, si l'on excepte la croche, le miroir rythmique de la cellule entendue presque simultanément aux cordes. Une extension du motif, avec une cellule du même type supplémentaire s'entend aux premiers pupitres de cordes (mesures 64, 68). Un crescendo orchestral accompagne une scission de ce motif en deux branches : celle du martèlement aux cuivres sur une note unique qui marque la rigidité qui, dans moment conflictuel s'entend comme la représentation de la force oppressante ; et celle qui extrapole l'extension du motif en lui faisant subir une diminution : c'est maintenant en triples croches de neuf notes (mais parfois moins ou parfois plus) entrecoupées de silences et s'affranchissant des barres de mesures que le motif initial, avec son extension, s'est changé.

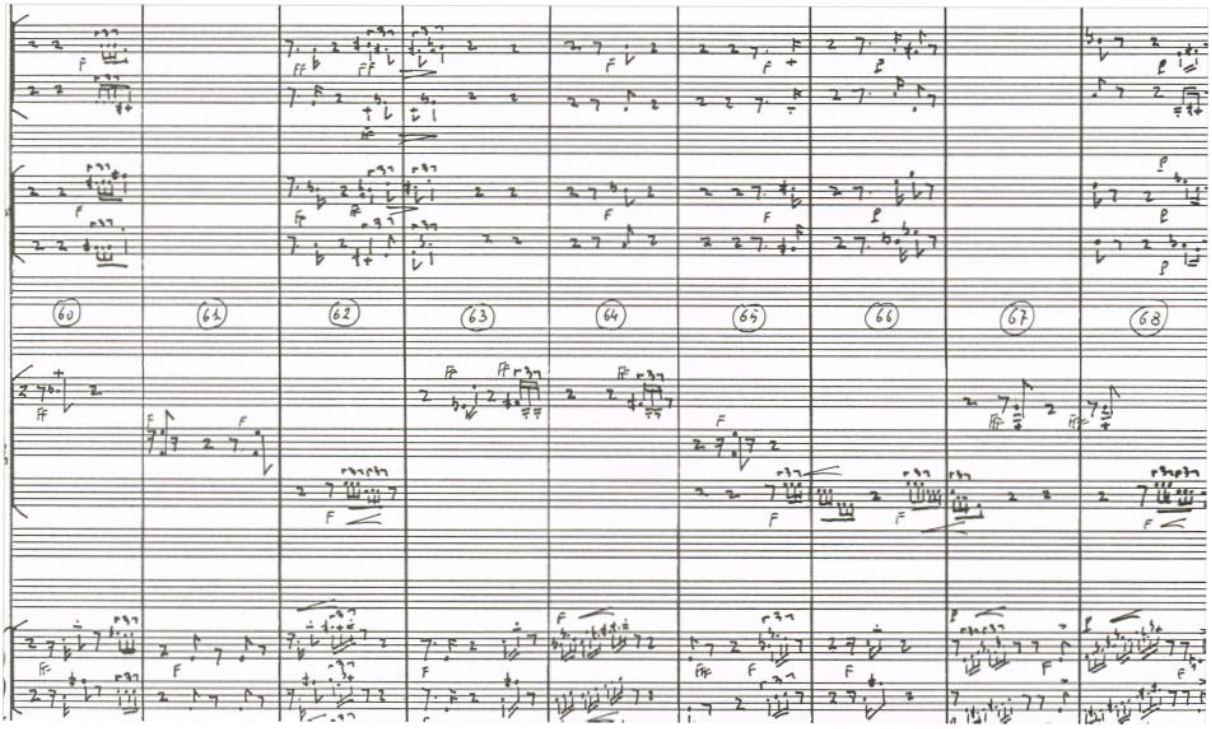



Figure 14: extension du motif de l' « animé », *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Non seulement les cellules initiales comme les triolets de doubles (a ou a') passent d'instrument en instrument (violon → temple-block → bongos → marimba → cuivres puis vents, faisant entendre un mimétisme qui semble se propager progressivement, mais elles sont plusieurs fois inversées rythmiquement d'un instrument à l'autre quand elles sont placées successivement, en un renversement rythmique et directionnel qui semble stigmatiser le dédoublement du même devenu autre. Un autre exemple se trouve aux mesures 51 et 52 quand la mesure du premier groupe de cordes comprenant un rythme de croche/demi-soupir/croche/demi-soupir pointé/ double croche trouve sa réponse la mesure suivante aux cors et trompettes qui reprennent la croche initiale, omettent la seconde et jouent une cellule de deux doubles-croches descendantes (première trompette sur une quarte augmentée) sur le troisième temps : au lieu d'omettre la première double-croche, c'est la dernière qui est omise, par là une « symétrie » s'entend. Rappelant des figures de la poursuite (ou de la tempête) dans la période romantique, notamment chez Liszt, la cellule de triolet de doubles-croches se double régulièrement ou est remplacée à l'occasion par des cellules de quatre doubles-croches ou davantage quand la tension s'accroît et que la pulsion de la musique s'active dans un mouvement d'ensemble, voire une frénésie générale (tout en proposant une continuité qui succède à la fragmentation par cellules de la texture initiale) (mesure 69). La musique, art

synthétique qui vise à la maîtrise du temps semble mettre ici en abîme cette tentative, rendant sensible sa nature frénétique et angoissée, rappelant par là le tableau de Dali et son questionnement implicite sur le temps et l'inquiétude de la mort.

Ainsi l'individualité des cellules fragmentaires – exacerbée par les silences les séparant – se subsume dans la dynamique rapide du tout (puis s'efface dans la disparition massive), mais pas définitivement. La fragmentation à plusieurs vitesses ne prive pas l'œuvre d'homogénéité, que les cellules apparentées composent, ce qui n'empêche pas l'exhibition répétitive d'une disjonction sur le plan microscopique et médian (entre les « traits » notamment, par les changements de rythme et de tempo). La confirmation du conflit s'entend alors que la nouvelle cellule phare du moment, en triples croches, s'étend progressivement à toutes les parties :

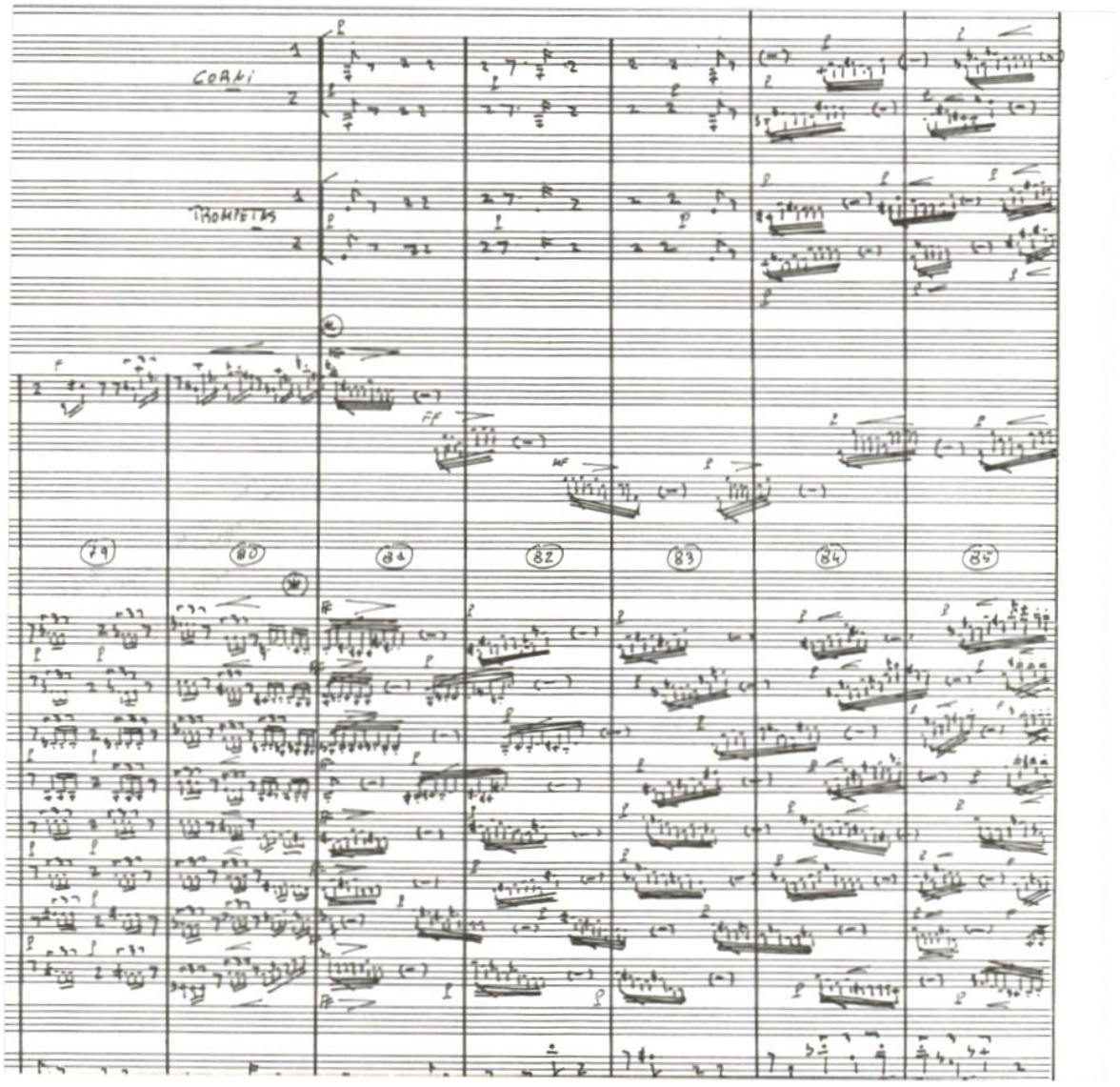



Figure 15: participation de chaque motif au conflit généralisé, *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Un amas de figures désordonnées transcrit alors une impression de chaos, par icônicité avec ce que ce concept nous évoque par les valeurs culturelles qui lui sont liées. L'éclatement (généralisé) fait indéniablement partie de celles-ci ; or, l'éclatement semble être l'affect amodal sous-jacent à la constitution des différentes variantes de ces motifs. La multiplicité également, est un concept qui s'inscrit dans l'acception commune du chaos et qui est représentée ici. La répétition extrême et la puissance excessive que diffusent ces motifs sont tous deux des concepts inhérents à celui d'indicible, de même que l'éclatement généralisé. Transmutation de perceptions de paramètres qui constituent les motifs musicaux principaux (changements de direction, sauts d'intervalles, vitesse) ou de processus de mise en réseau de ces motifs (répétition extrême, multiplicité, excès, éclatement) en sensations d'insaisissable, de force incommensurable, et en topiques de conflit et de chaos, s'opèrent par processus de similarité et d'induction. Le motif « en zigzag » et le moment chaotique possèdent le trait commun d'instabilité mélodique, et plus profondément, d'éclatement ; nous pouvons vraisemblablement considérer que le germe du chaos était inscrit dans la forme même du motif initial. Par là, nous pourrions déceler dans le chaos musical l'indice – au sens peircien d'élément affecté par un autre élément qu'il fait émerger à la signification – de l'éclatement identitaire de « l'acteur » musical « individuel » : possible trace musicale du chaos politico-social consécutif à la violente schize ou du moins à l'absence de stabilité, de mesure, des identités particulières, par l'intermédiaire de schèmes archétypaux et d'affects amodaux agissant dans l'inconscient du créateur. Le schème lié à la primitivité entendu par l'intermédiaire du motif principal en doubles-croches disjointes s'avérant intégrer l'expression du chaos musical général, les contenus sémantiques qui leur sont propres semblent entrer en relation : la primitivité serait ici entendue comme métonymie du chaos, et pourrait renvoyer au manque de civilisation et d'harmonie intérieure comme facteur d'un chaos social ou d'un conflit généralisé.

C'est dans *Officium Defunctorum* que l' « incarnation » des parties prend son sens le plus terrible : dans les plaintes que semble diffuser la musique (rappelons que l'œuvre est dédiée à toutes les victimes de la violence), dans les moments d'égarement total qui paraissent trouver une concrétisation dans la superposition de directions mélodiques opposées ou/et disjointes et des rythmes divers et asynchrones, dans la continuité dissonante dont la durée excessive témoigne de la trace profonde voire indélébile du Mal, dans les cris et interjections d'horreur, dans les altérations profondes d'identité audibles dans les transformations motiviques consécutives aux violences (de manière syntagmatique ou paradigmatique), dans le dédoublement, dont Halffter fait un emploi répété dans d'autres œuvres, dans la disparition

qui pointe la mort des victimes[436]… Les parties solistes et instrumentales affirment leur indépendance jusqu'à la non-synchronicité métrique mais se confirment comme parties du tout en intégrant des canons (souvent irréguliers) qui confèrent un poids d'unité à l'ensemble. Si l'on examine les positions des compositeurs en question sur le rôle de la composition, à l'image de celles de Halffter, leurs indications, ainsi que leurs influences philosophiques (Kant, Hegel, Adorno pour Halffter) et choix d'écriture particuliers (par exemple la musique fractale pour Tomas Marco dans le *Quatuor n°4*), il apparaît que leur éthique corrobore notre analyse des phénomènes sonores, des figures et des formes de l'indicible.

3.3. Le point de convergence des arts

Jusqu'à l'ère de l'impressionnisme dans le second dix-neuvième, l'art pictural prenait appui sur le texte (biblique, mythologique, historique) ; rapports qui s'inversèrent autour de cette période. L'abandon littéraire de la stricte narration pour aborder la description (nature, états d'âmes…)[437] corrobora l'idée d'une influence croissante de l'environnement en tant que source parfois directe (Zola, Flaubert). L'essor de la presse illustrée et des méthodes de reproduction graphique permit une inédite abondance d'images potentiellement inspirantes pour les écrivains, et ceux-ci les invitèrent à entrer dans leurs textes en un « effet de réel » déroutant. Puis, autour de la seconde guerre mondiale, la crise de l'art et de la littérature dévoila l'incapacité de représentation véritable du sujet[438]. Si bien que l'hypotypose – « l'image des choses, si bien représentée par la parole que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre[439]» – souvent caractérisée par une énumération exhaustive chère aux écrivains réalistes et naturalistes fut, dans les textes de l'indicible évènement, remplacée comme nous l'avons vu par des procédés qui exhibent la transgression, la déconstruction, par exemple dans les textes de Wabéri ou de Farès, ou l'absence et le double chez Maurice Blanchot.

Le parallèle entre style pictural et littéraire avait été étudié par Coypel pour qui certaines catégories rhétoriques renvoyaient à une réalité picturale, comme « *le style*, analysé

[436] Voir l'analyse d'*Officium Defunctorum* dans la deuxième partie.
[437] BERGEZ (Daniel), *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004. Repris par CLARO CRISTOVAO (Maria Lucia), « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », *Brésil n°*8, Synergies, pp.91-101, 2010. Disponible sur internet : <http://gerflint.fr/Base/Bresil8/claro.pdf>. Consulté le 15/05/2015.
[438] Les évènements défiant toute compréhension n'y sont pas étrangers. Comment ne pas penser ici au rôle culturel de l'assommante profusion des images de guerre dans les médias depuis la guerre d'Espagne ?
[439] QUINTILIEN, IX, 2, 40.

en *style héroïque, sublime, simple, tempéré et burlesque* »[440]. Il est impossible de reproduire une œuvre picturale par le texte, loin s'en faut : l'idée consisterait plutôt à « les doubler », comme « dyade, couple et fratrie » à l'instar de ce que réalisa William Carlos Williams vis-à-vis des tableaux de Breughel[441]. Plus généralement, les écrivains ou artistes font « appel aux réalités possibles » des œuvres picturales ; ainsi Carlos Fuentes mentionne-t-il dans la description d'une pièce la présence des *Caprices* de Goya, qui révèle au lecteur la correspondance d'un évènement passé avec l'actualité [442] : la « démence », le « délire sanglant »[443] des guerres espagnoles en sont les dénominateurs communs les plus immédiats. En adhérant à l'idée formulée par l'esthéticien Souriau selon laquelle « *les différents arts sont comme des langues différentes*, entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables »[444], nous entendons l'impossible confusion des disciplines mais aussi l'existence d'invariants qui précèdent la formalisation et la sémiotisation. Le désir de traduire « l'essence profonde », « la Vérité » ou l'âme l'emporte, dans cette entreprise transdisciplinaire, sur la description exacte. Le sémantisme qui sert d'ancrage à cette double représentation sert de fondation, dévoilé qu'il est par les figures constituées par les mises en rapports particulières d'éléments artistiques, la nature ou l'historicité de tels éléments. Il est ainsi des cas où des concepts sous-jacents à l'œuvre lui impriment seuls la marque essentielle d'une esthétique en accord avec celle d'une œuvre de référence (ou au moins d'éléments-clés de celle-ci), même si il ne s'agit en aucun cas d'une imitation. La création seconde peut même utiliser davantage des caractéristiques du tableau-source qui indiquent, par leurs spécificités, une distanciation avec le paysage réel. Ainsi le peintre crétois Domenikos Theokopoulos, dit Le Greco, considéré comme le fondateur de l'école espagnole du XVIème siècle, et inspirant plus tard Picasso peignit-il vers 1596 une Tolède terrible, aussi bouleversée que fascinante… L'élan de sublime qui y règne dévoile l'œuvre d'art comme une réalité telle que l'on devrait

[440] COYPEL (Charles-Antoine), « Parallèle de l'Éloquence & de la Peinture » (1749), lettre incluse dans le *Mercure de France*, mai 1751. Ces observations de Coypel sont expliquées par DESSONS (Gérard), « Les enjeux de la manière », in *Langages*, 29e année, n° 118, Juin 95, *Les enjeux de la stylistique*, pp. 56-63. Disponible sur internet : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-26x_1995_num_29_118_1714. Consulté le 15/05/2015.

[441] PAILLER (Alain), « *Tableaux d'après Breughel* de William Carlos Williams : représentation ou recréation ? », in *L'Image génératrice de textes de fiction*, *La Licorne, n°35*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp. 179-180. Cité par ARAMBASIN (Nella), « Le parallèle arts et littérature », *Revue de littérature comparée* 2/2001 (n° 298), pp. 304-309. URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm.

[442] GIRONDE (Michel), « Médiatisation picturale dans l'œuvre de Carlos Fuentes » in GIRONDE (Michel)(dir.), *Les mémoires de la violence*, *op.cit.*, p.193.

[443] *Ibid.*

[444] SOURIAU (Étienne), *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, p. 16.

la voir (qui se distingue de la réalité telle qu'elle est vue), précepte maniériste assimilé par le peintre en Italie[445]. Les déformations (des bâtiments notamment), s'intègrent dans un expressionnisme avant-gardiste qui se conforme au dessin intérieur, à la signification essentielle du sujet dans l'esprit de l'artiste. Ce mode de représentation est lié, d'une certaine façon, avec la future conception de l'œuvre comme mise en œuvre d'un dévoilement (alètheia) de l'Être de l'étant (au sens heideggerien), par la mise en évidence, ici, de certaines particularités du sujet (idée, par exemple, que la caricature emploie en y associant l'humour). La révélation de « l'esprit » du sujet au-delà de son apparence, autrement dit de l'essence du sujet (qui peut également être un lieu ou un objet) ne serait pas perceptible sans le voile que lui affère son enveloppe – dans le cas présent, visuelle, en tant que non-être heideggerien qui doit laisser surgir l'être véritable qu'il occulte. La mise en abîme de ce tableau par l'écrivain Fuentes permet la rémanence de ces traits essentiels de violence, de déformation, de folie qu'il peut ainsi convoquer pour illustrer implicitement les évènements contemporains de la guerre d'Espagne. Ces traits particuliers peuvent dépasser le sujet lui-même ; aussi dans le roman de Fuentes *La Mort d'Artemio Cruz*[446], l'un des personnages, un mexicain envoyé à Tolède, qui s'attendait à découvrir la ville ressemblant au tableau du Greco, fut-il surpris de son aspect paisible et ensoleillé. Il perçut alors dans le tableau « une ville ‘‘en guerre contre elle-même’’ »[447], un stigmate en totale adéquation avec le passé récent de l'Espagne. Selon Michel Gironde, le Greco a « saisi, [plus que] l'esprit de Tolède, […] une partie de la Vérité de l'Espagne »[448]. Il peut se trouver dans les œuvres musicales composées en référence à des tableaux, des traits particuliers imprégnés par le contexte historique qu'ils véhiculent alors, comme c'est le cas pour le quatrième *Quatuor* à cordes de Tomás Marco qui s'intitule *Les désastres de la guerre*, faisant référence à la série de tableaux éponyme de Goya, et, plus généralement, des éléments de poétique liés à celle d'une œuvre référencée. Le premier déclare « reprendre quelques-unes des ébauches esthétiques et expressives » de la série de peintures de Goya sans pour autant les « décrire »[449] – concepts immanents au chaos (comme le suggèrent les principes de la croissance fractale qu'il utilise), assurément inhérents aux « désastres de la guerre, toutes les guerres, même celles d'aujourd'hui, et les innombrables

[445] Proche des théoriciens maniéristes en Italie comme Federigo Zuccari (théoricien du dessin intérieur, de l'idée que l'on a à l'intérieur de soi, de la lumière intérieure).
[446] FUENTES (Carlos), *La Mort d'Artemio Cruz*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1966.
[447] *Id.*, p.301. Cité par GIRONDE (Michel), « Médiatisation picturale dans l'œuvre de Carlos Fuentes », in GIRONDE (Michel) (dir.), *Les mémoires de la violence*, *op.cit.*, p.192.
[448] GIRONDE (Michel), *ibid.*
[449] Notice de MARCO (Tomás), *String Quartets*, s.l.: Col Legno, 2002, p.6, trad. de espagnol.

conflits qui plongent nombre de contrées du monde dans le désordre et la belligérance»[450]. Quant à la première *Daliniana* de Cristobal Halffter, elle exprime aussi un conflit tumultueux qui n'est que très implicite dans le tableau de Dali, mais certains schèmes majeurs se retrouvent dans les deux œuvres, l'altération dysphorique et l'instabilité chaotique en tête[451]. En effet, le « pur point de convergence » entre « le langage des lèvres » et le langage de l'œil »[452] que Fuentes évoque n'est pas réservé à ces deux moyens d'expression. L'écrivain mexicain poursuivait alors en indiquant « [qu'] avant l'œil, avant la langue ou, inconsciemment, après les lèvres, après les paupières, nous nous rencontrons tous dans l'esprit »[453].

L'esprit : n'est-ce pas le lieu qui renferme également les embryons qui écloront en textes, vers ou morceaux de musique ? Ces embryons partageant les mêmes gènes et qui deviendront des « individualités » autonomes, mais dirigées d'abord par une même culture, et donc susceptibles de rendre sensibles des éléments esthétiques communs ? Byron Almen pense ainsi qu'il existerait un modèle de narration commun à plusieurs disciplines, dont la littérature et la musique : celles-ci seraient alors un *sibling model* dont il est possible de repérer les constantes… Ce point entraînerait la possibilité pour les musicologues, d'analyser l'éventuelle narrativité du morceau sans forcément avoir recours à un modèle littéraire externe, y compris sans indice programmatique[454].

Byron Almen a trouvé une correspondance formelle avec les modèles de Northrop Frye pour qui la littérature se fonde en fait sur les principes organisateurs du mythe et de la métaphore[455]. Les grands modèles littéraires se construiraient selon lui, sur des principes structurants de la mythologie, celle-ci étant comprise comme un modèle culturel oscillant éternellement « entre ce que l'homme vit dans son monde et ce qu'il rêve de vivre ailleurs » (et ce, depuis la Bible). Frye compta proposer ainsi des outils universaux et intemporels afin d'envisager la critique de la littérature d'un point de vue scientifique. Déjà en 1930 dans *Einfache Formen*[456], André Jollès (1874-1946) émettait l'idée que le mythe est une forme

[450] MARCO (Tomás), *op.cit.*, p.13. Trad. de l'allemand par Martine Passelaigue.
[451] Voir partie 2.
[452] Préface de Carlos Fuentes in COLLE (Marie-Pierre), *Latin American Artists in Their Studios*, New-York : The Vendome Press, 1994, p.14. Cité par GIRONDE (Michel), *op.cit.*, p.195.
[453] *Ibid.*
[454] D'après ALMEN (Byron), *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, 2008, p.3.
[455] FRYE (Northrop), *A Double Vision : Language and Meaning and Religion*, University of Toronto Press, 1991, p.16. Cité par SAMOYAULT (Tiphaine), « Northrop Frye : l'écrivant considérable », in *Littérature*, N°92, 1993. Le montage littéraire. pp. 99-107, p.105. Disponible en ligne : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2307.
[456] JOLLES (André), *Einfache Formen*, Halle : Niemeyer Verlag, 1930.

« antérieure au langage écrit, mais capable de s'actualiser par lui et par le texte littéraire »[457]. Pour lui le mythe est avant tout une *structure simple* qui s'articule irrémédiablement autour d'une question et d'une réponse, cette dernière, par son importance, « annul[ant] […] la question […] à l'instant où elle se pose »[458] – ainsi de la dysphorie informe de la *Daliniana n°1* de Cristobal Halffter qui « résout » le conflit perpétuel.

Mythèmes universaux simples (présents dans toute histoire) et effraction du réel indicible entrent en tension ou se renforcent dans les musiques de l'indicible…

3.4. Mythe et musique

Or si le mythe sous-tend le récit, il est, semble-t-il, également présent derrière la musique (savante ou populaire). François-Bernard Mâche souligne le rôle du symbole dans la musique, qui contribue à « expliquer l'importance qu'a cette activité dans l'espèce humaine »[459]. Certaines fonctions et schèmes essentiels du mythe, serviraient de charpente à l'œuvre. Cette véritable « trame immanente » au texte (Tarasti) pourrait s'accompagner de moments musicaux qui confirment en les doublant les fonctions du texte mythique (tels des leitmotive de Wagner qui correspondent aux déplacements du héros), mais parfois la musique assume seule certaines fonctions mythiques. Tarasti le repère dans des musiques de scène de Beethoven, de Mendelssohn ou de Sibelius.

3)	Mythe (en tant que texte)	A… B…. . …D…. . …F
	Musique	…. . …. C……. . E…. .

Figure 16: les fonctions (unités minimales du message ou de la narration selon Propp) dans le texte mythique associé à certaines œuvres musicales[460]

Derrière des textes composant le livret d'une œuvre contemporaine peuvent subsister des mythèmes ou fonctions polarisantes – y compris dans le cas de textes fragmentaires : la

[457] MANCINI (Sheila), « Naissance et évolution de l'idée de 'mythe littéraire'», Séminaire d'Histoire des Idées, Université de Bologne, p.3. Disponible sur internet : https://www.google.fr/?gfe_rd=cr&ei=jINeVbCfJuS40wXU24DAAg#q=sheila+mancini+naissnce. Consulté le 22/05/2015.

[458] In BRUNEL (Pierre), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Éditions du Rocher, 1988. Cité par MANCINI, *op.cit.*, p.3.

[459] MÂCHE (François-Bernard), « Musiques sans histoires », in COHEN-LEVINAS (Danielle), *Musique, affects et narrativité*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p.107.

[460] TARASTI (Eero), *Mythe et musique, op.cit.*, p.76.

mort (*Officium Defunctorum*, *Tenebrae*), la bataille (*Daliniana I*), la révolte, la réunification (*Officium Defunctorum*, *Tenebrae*), etc… véhiculées par la musique-même et parfois contradictoire ou contrastée vis-à-vis du texte correspondant : c'est alors la musique qui exprime la signification profonde d'un « récit [sic] [non pas] fait de mots, d'images ou de mélodies, mais d'évènements, de situations et de conduites qu'expriment ces mots, ces images et ces mélodies »[461].

Certains auteurs mènent leur investigation sur l'œuvre en discernant les fonctions dynamiques régentant sa direction et sa structure générale, mais aussi les constellations sémantiques qu'elles renferment, révélées par ce que Jung et Durand nomment les archétypes (eux-mêmes constituants du mythe) – mais nous préféreront utiliser le terme de schème d'énergie psychique, que l'on pense, avec Durand notamment, non pas immuables mais variables en fonction de l'environnement. Les schèmes, « généralisations dynamiques et affectives de l'image […], forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination »[462] ; « les archétypes constituant quant à eux les substantifications de ces schèmes[463], "le stade préliminaire, la zone matricielle de l'idée"[464]. […] Ce qui serait donc donné "ante rem" dans l'idée, ce serait son moule affectivo-représentatif, son motif archétypal »[465]. Les archétypes constituent bien davantage l'essence et la vie d'une âme non individuelle, innée à tout individu tandis que l'idée qui s'en dégagerait se constituerait aussi au contact du contexte historique ou circonstanciel[466].

Or, « tout comme le récit mythologique est inventé pour coordonner des mythèmes non discursifs, en les intégrant dans une durée, le « récit » musical peut être organisé pour mettre en relief des archétypes sonores »[467] explique François-Bernard Mâche. Mais il est aussi possible « [d'] interpréter le caractère mythique en musique comme un phénomène purement structurel »[468] puisque la procédure mythique consiste en « la simple référence d'un signe musical à un signe antérieur ». Au-delà d'un renvoi à « une chanson ou [à] une danse réservée à la cérémonie mythique (exemple : danse polovstienne du Prince Igor de

[461] TARASTI (Eero), *Mythe et musique, op.cit.*, p.74. D'après PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Seuil, 1970 [1928].
[462] DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.61.
[463] *Id.*, p.62.
[464] JUNG (Carl Gustav), *Les Types psychologiques*, Genève : Georg, 1950, p.456. Cité par DURAND (Gilbert), *ibid.*
[465] DURAND (Gilbert), *ibid.*
[466] D'après Jung et Durand. Cf. JUNG (Carl Gustav), *op.cit.*, p.450. Cité par DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.62.
[467] MÂCHE (François-Bernard), « Musiques sans histoires », in COHEN-LEVINAS (Danielle), *op.cit.*, p.112.
[468] TARASTI (Eero), *Mythe et musique*, *op.cit.*, pp.93-95.

Borodine»[469] – dont l'archaïsme serait renforcé par l'emploi d'échelles modales, de gammes « exotiques » ou de timbres particuliers évoquant un passé lointain, la référence peut se faire par rapport à un lexème déjà entendu dans l'œuvre elle-même. C'est aussi ce dernier aspect du mythique qui retient aussi notre attention en regard des musiques de l'indicible, dans lesquelles le retour de certains motifs particuliers, significatif, confirme l'entrée, par leur noirceur, de l'indicible du XXème siècle dans la mémoire intemporelle, faisant entendre le retour de la violence, de la barbarie ou de la mort en tant que véritable paradigme nouveau. L'on pense notamment à l'aspect cyclique *d'Officium Defunctorum*, dont les réminiscences des figures du chaos et de la mort, jusque dans leur ordre de succession, sont régulières, et dont la fin symptômatisant l'indicible reprend intégralement le début (voir l'analyse de ces figures dans la deuxième partie).

Gilbert Durand cherche les thèmes rares d'une époque donnée qui renvoient à des mythes ou à des mythèmes. De telles occurrences avérées, dissonantes dans « l'harmonie » artistique d'une période ou d'un auteur sont néanmoins sujettes à la redite, car « c'est la « redondance » (Lévi-Strauss) qui signale un mythe, la possibilité de ranger ses éléments (mythèmes) dans des « paquets » (essaims, constellations, etc.) synchroniques (c'est-à-dire possédant des résonances, des homologies, des ressemblances sémantiques) rythmant obsessivement le fil « diachronique » du discours »[470]. Ainsi dans l'œuvre de Stendhal, les images des « chapelles, orangerie, chambre haute, cellule dans la prison, retour à la prison heureuse » convoquent-elles l'archétype de « l'intimité close ». Durand a montré comment Xavier de Maistre a eu recours aux « images du voyage sédentaire ». Certaines figures musicales permettent d'observer une poétique propre à chaque compositeur mais aussi aux musiques sélectionnées dont les constellations sémantiques relèvent de l'indicible de l'expérience-limite.

La détérioration du mythe

Les archétypes ne s'effacent jamais derrière les variations induites par les régimes historiques ou les singularités poïétiques, mais peuvent toutefois s'assouplir. C'est ce qui explique les tournures diverses que prennent certains mythes selon le milieu et l'époque, comme celui de Faust qui « atteint à l'inhumanité dodécaphonique et… nazie » chez T.

[469] *Id.*, p.105.
[470] DURAND (Gilbert), « Pas à pas mythocritique », in *Champs de l'imaginaire*, Grenoble : Ellug, 1996, p.231.

Mann[471] ou celui de Prométhée qui « perd le mythème important de la « bienfaisance » et redevient Faust, le savant avide de savoir, de pouvoir, de jeunesse… »[472]. C'est là que l'influence culturelle a son mot à dire. La représentation de l'horreur dans la musique occidentale, par exemple, dépasse de loin tout ce qu'on a pu entendre à partir de l'époque contemporaine, au lendemain de la deuxième guerre mondiale. La dégradation des « récits » dans tous les arts au XXème siècle va de pair avec l'éclatement du mythe. À propos de l'exil, Tony Cartano écrit : « il serait dérisoire de chercher à délimiter des tranches de vie quand l'effacement l'emporte sur la présence au monde. […] Est-ce à dire que le temps des héros s'achève ? »[473] L'écrasant courant du rationalisme positiviste a relégué jusqu'à l'acception de la définition du mythe à n'importe quelle « constellation de valeurs imaginaires, jusque dans des domaines aussi futiles que les biens de consommation »[474]. Pourtant la résurgence de musiques qui veulent faire entendre une vérité par l'intermédiaire de figures, schémas ou modes qui font résonner en l'homme un savoir intemporel montre que les archétypes continuent d'alimenter l'écriture musicale. Rayonnants pendant le romantisme, de tels moments « [d'] apparition, [de] révélation, [d'] hallucination même » sont toujours présents, parfois sous d'autres formes. Le rattachement de la musique au temps historique depuis l'éloignement du *mythos* se fait plus fréquent, parfois au profit du *logos* (ce qui était déjà le cas à l'ère classique).

Dans le corpus d'œuvres que nous avons étudiées, se sont détachés des moments qui font entendre une violence dont la répétition extrême relève parfois d'une utilisation qui rappelle le mécanisme de ressassement du rite et établit ainsi un parallèle avec les musiques qui cherchent à réhabiliter des valeurs innées et suspendent, voire nient le temps (ex : Stravinski, *Le Sacre du printemps*). D'une part, refuser à la composition une fin différente du début et ressasser des instants insupportables indique assez bien la place centrale du trauma, des conséquences de l'horreur immémoriale. D'autre part, l'on est en droit de se demander si cet aspect universel ne semble pas interroger la place de la violence indicible dans l'existence humaine, qui paraît supplanter le mythe, comme si après les évènements contemporains le désenchantement fut tel que l'homme ne puisse plus avoir d'autre acception de l'absolu que celle de l'horreur impensable. Sans doute est-ce là seulement un cri d'alarme, car les paroles de l'*Officium Defunctorum* de Halffter restent confiantes. L'utilisation de figures universelles-

[471] DURAND (Gilbert), « Pas à pas mythocritique », in *Champs de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.240.
[472] *Ibid.*
[473] CARTANO (Tony), *Des Gifles au Vinaigre*, Albin Michel, 2010, p.171.
[474] MÂCHE (François-Bernard), « Musiques sans histoires », in COHEN-LEVINAS (dir.), *Musique, affects et narrativité*, *op.cit.*, p.109.

clés des histoires dramatiques ou des mythes est manifeste dans ces musiques et pointe la persistance de certains mythèmes (tragiques pour la plupart, par exemple celui de la chute). Rappelons par exemple que l'exclamation, ici de l'ordre du cri, phénotype universel qui exprime un schème archétypal, est d'une importance particulièrement signifiante dans ces musiques espagnoles. Le lien entre histoire et intemporalité se tisse autour de l'emploi de ces passages clés qui balisent le cours de l'histoire de l'indicible évènement, transmise par les phénomènes sonores.

3.5. Le rôle-clé du symbole

Au XIXème siècle, la poursuite du Beau, du Vrai et de l'Absolu ne semblait pas entravée en dépit d'une remise en question du langage qui gagnait alors du terrain. La « mort du Ciel » d'après Hegel ne suffit pas pour détourner complètement Mallarmé de ce paradigme esthétique primordial. De plus, la pensée du philosophe sur le thème du symbole corroborait sa position : décelant son « caractère de […] *sublimité* »[475], Hegel a expliqué que « l'idée étant elle-même encore vague et indéterminée, incapable d'un développement libre et mesuré, [elle] ne peut trouver dans le monde réel aucune forme fixe qui lui réponde parfaitement. Dans ce défaut de correspondance et de proportion, elle dépasse sa manifestation extérieure au lieu de se refermer en elle »[476] : ainsi, « le symbole a donc un rapport direct à l'indicible en ce qu'il renvoie à un excès de l'idée sur le langage »[477]. C'est sans étonnement que l'on retrouve dans les écrits de Jorge Semprun « la récurrence de quelques images qui, en condensant des significations symboliques essentielles, deviennent le centre des constellations re-sémantisées, dont les mots sont des ponts vers un univers autre, omniprésent et innommable »[478] (et le concept d'indicible général trouve sa correspondance dans l'indicible de l'expérience-limite par le concept commun de démesure et d'altérité absolue, voir chapitre I.1.).

[475] CARREZ (Stéphanie), « Pèlerinages de l'indicible dans « La grande escarboucle » de Nathaniel Hawthorne », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *op.cit.*, p.118.
[476] HEGEL (G.W.F), *Esthétique*, Paris : Librairie Générale Française, 1996, p.403. Cité par CARREZ (Stéphanie), *ibid.*
[477] CARREZ (Stéphanie), *ibid.*
[478] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.94.

Musique et symbolisme

Selon Wagner et Schopenhauer, dont le compositeur s'est inspiré, la musique « divulg[ait] l'essence du monde et de la volonté indépendamment du principe de la logique, ouvrant le moi à l'errance de l'âme et aux aspects irrationnels des afflux surhumains »[479]. En effet « la musique renvoyait, selon les préceptes wagnériens, à un principe métaphysique » et « pouvait de ce fait […] prétendre à un pouvoir de persuasion et d'explication qui défiait la littérature. L'incommensurable richesse expressive de la musique est alors étudiée par les poètes symbolistes convaincus de son puissant pouvoir de transmission objective bien que mystérieuse : comme l'écrit Mallarmé à Paul Valéry[480], « cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique » montre à quel point celle-ci comporte des éléments sous-jacents aux phénomènes sonores – symboles, mythes ou mythèmes qui s'intègrent dans un « ordre transcendant qu'on approche par la spéculation théorique »[481], définition qui n'est autre que celle – la première – du mot *musica*. Pour Wagner, « le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle »[482]. Rendre sensible la couleur, la forme, la texture, la densité de ce qui se cache derrière des signes arbitraires ou trop généralisateurs est la mission des poètes symbolistes qui cherchent donc dans la musique l'essence de cette transmission, perçue sous l'angle de la représentation de l'imaginaire : en effet « tout ce qu'il faut pour que l'Art soit n'est pas le mythe ou la légende, mais l'imaginaire, le lien impersonnel et inhérent à l'esprit, l'au-delà de la nature où gît le « Monstre-Qui-ne-peut-Être»[483].

Baudelaire, chez qui la musique de Wagner trouve des résonances, essaye de transposer des morceaux de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* en poésie dans la *Revue anecdotique* (seconde quinzaine de février 1860) mais s'aperçoit de « l'impossibilité de tout dire »[484] ; mais en faisant cela, il se rapproche de la conception wagnérienne de la poésie selon laquelle « l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait

[479] TOUYA DE MARENNE (Éric), *Musique et poétique à l'âge du symbolisme*, Paris ; Budapest ; Kinshasa : l'Harmattan, 2005, p.12.
[480] Dans une lettre du 7 mars 1885 : *Correspondance II*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Ausin, Paris, Editions Gallimard, 1965, p.286.
[481] DRAGONETTI (Roger), *La musique et les lettres*. *Études de littérature médiévale*, Genève : Librairie Droz, 1986, p.43. Cité par TOUYA DE MARENNE, op.cit., p.12.
[482] WAGNER (Richard), *Lettre sur la musique*, in *Quatre poèmes d'Opéra [Texte imprimé] : Le Vaisseau Fantôme-Tannhaeuser-Lohengrin-Tristan et Iseult : Précédés d'une lettre sur la musique*, Paris : Librairie Nouvelle, 1861. Disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_la_musique_(Richard_Wagner), p.XXV.
[483] TOUYA DE MARENNE (Éric), *op.cit.*, p.127.
[484] BAUDELAIRE, « Lettre à Richard Wagner », *Œuvres complètes I*, p.1453. Cité par TOUYA DE MARENNE (Éric), *op.cit.*, p.45.

une parfaite musique »[485]. Si sa tâche est infinie, c'est « parce que cet instant dont il voudrait tant retenir le parfum, « ''ce petit pan de mur jaune'' qui lui tient tant à cœur n'est pas de l'ordre des mots, mais de l'ordre de l'existence »[486]. Au sein de l'ouverture et du prélude de *Tannhäuser*, « l'immensité sans limites », « la hantise de l'humanité devant les choses infinies », « l'incommensurable de l'au-delà » provoquent autant le sentiment d' « extase d'un dépassement possible » que la prise de « conscience de l'irrémédiable […] et de la chute »[487]. La démesure recherchée par Wagner et l'impression philosophique qu'elle illustre est personnelle ; d'autres, plus tard, donneront à la démesure un ton beaucoup plus sombre, influencés consciemment ou non par les tragiques évènements traumatiques contemporains. Avec l'essoufflement des mythes, l'accent sera mis dans la musique espagnole contemporaine sur l'aspect irrémédiable de la chute, s'inscrivant en cela dans le courant idéel de la littérature postmoderne, et plus globalement de l'ultra-réalisme désenchanté, qui conserve la part d'altérité et de mystère inhérentes à l'indicible.

Arthur Rimbaud tenta quant à lui de « note[r] l'inexprimable et de « fixer des vertiges »[488], inextricablement liés aux « secrets de la mort et des mystères de l'au-delà […] [que] [l]es amants d'Eurydice auront cru pour un moment [rapporter] sur terre »[489].
L'indicible a partie liée avec les mystères de la mort, que l'art transfigure continument – celle-ci s'avérant être un questionnement majeur pour l'individu et l'art « élevé » exprimant principalement à travers des formes plus ou moins abstraites (de Goya à Godard, en passant par Picasso) l'interprétation de cette mort observée et crainte… Mais l'indicible porte en lui, comme nous l'avons vu, la notion de dépassement d'une limite, d'un franchissement d'une barrière marquant les frontières de l'entendement.

3.6. Les traces musicales du symbole à travers les exemples de la *Daliniana n°1* et de *Endechas para una reina de España* de Cristóbal Halffter

Ce qui ne peut se décrire peut néanmoins s'exprimer, notamment par le cri, mode s'il en est d'expression animale, à l'extrême opposé d'une expression langagière articulée ou d'un discours synthétique. L'anthropologue Gilbert Durand situe le cri dans le régime diurne de

[485] WAGNER (Richard), *op.cit.*, p.XXV. Cité par TOUYA DE MARENNE (Éric), *op.cit.*, p.46.
[486] CAHEN (Gérald), « Dire l'indicible », *op.cit.*, §17.
[487] TOUYA DE MARENNE (Éric), *op.cit.*, p.46.
[488] RIMBAUD (Arthur), "Alchimie du verbe", *Une saison en enfer*, Poésies complètes, Paris : Gallimard, 1963, p.120.
[489] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.16.

l'imaginaire – caractérisé par des oppositions tranchantes entre symboles d'élévation et de chute, par l'acception angoissée des symboles de descente, de nuit, d'animalité que l'individu, dans son sommeil ou pour répondre aux mythes qui le hantent, tente de transgresser. Or, si l'indicible évènement convoite l'impensable, il s'ancre pourtant dans la psyché, surdéterminant certains des schèmes du chaos, de la fuite, de l'animalité terrifiante, liés à l'idée de mort. (C'est peut-être la peur de la mort qui incite l'homme à créer des mythes pour retrouver le(s) sens de l'existence, ou à composer de la musique afin de maîtriser le temps, et par là atteindre à une rémission symbolique de la fatalité.) Considérons les figures musicales de la première *Daliniana* : certaines évoquent des symboles ou mythèmes qui entrent en résonance et s'articulent en une proto-intrigue. Ainsi, le long moment initial envahi par le motif analogue au schème de l'animalité, aussi appelé schème de l'animation ou de l'animé, par ses changements de direction imprévisibles et ses écarts intervalliques, voit-il ces courts motifs se démultiplier et s'allonger pour donner naissance à un conflit généralisé ; puis, ce moment chaotique sera transformé et partiellement éteint par le schème de la chute. Or, nous pouvons constater des « ponts » sémantiques qui pourraient orienter la composition en reliant ces topiques : le dénominateur sémantique commun entre le chaos (proche de l'animalité) et la chute n'est autre que la mort[490]. Le compositeur madrilène, imprégné de la poésie mystique de Jean de la Croix, écrivit selon Quesada, plusieurs œuvres dans l'esprit opaque que décrit Jean de la Croix lui-même à propos de son ouvrage *Noche oscura del alma.* « Les appétits sensibles et spirituels endormis, amortis, les goûts de l'âme oppressés, sans pouvoir s'approcher de rien, la compréhension enténébrée… »[491], trouveraient chez Halffter, un écho dans le « vacillement » vers une expression obscure, hantée petit à petit par la dysphorie, comme dans *Endechas para una reina de España* [492] (mais aussi dans le quatrième mouvement "Espejos. A Manuel Rivera" de *Tiempo para espacios* (1974) ou la section centrale du *Quatuor à cordes n. 2 (Mémoires 1970).* Cette chute, parfois euphémisée en

[490] Marie-Chantal Killeen rappelle que chuter se dit *cadavere* en latin.

[491] "La oscuridad que aquí dice el alma, ya habemos dicho que es acerca de los apetitos y potencias sensitivas, interiores y espirituales, porque todas se oscurecen de su natural lumbre en esta noche…, porque los apetitos sensitivos y espirituales están dormidos y amortiguados sin poder gustar de cosa, ni divina ni humana; las aficiones del alma oprimidas y apretadas, sin poderse mover a ella ni hallar arrimo en nada; la imaginación atada, sin poder hacer algún discurso de bien; la memoria acabada; el entendimiento entenebrecido, sin poder entender cosa, y de aquí también la voluntad seca y apretada, y todas las potencias vacías e inútiles…". San Juan de la Cruz, "Noche oscura. Comentario al poema de la Noche", *op.cit.*, pp. 258-259. Cité par GAN QUESADA (German), *op.cit.*, p.196. Trad. de l'esp.

[492] « la progresión descendente de densidades del pasaje aleatorio unitario mencionado ». GAN QUESADA (German), *id.*, p.197. Trad. de l'esp.

descente moins abrupte, s'établit selon plusieurs procédés qui donnent la sensation virtuelle de descente par la perception de procédés artistiques réels tels que : « l'invasion d'espaces vides par l'intermédiaire de groupes de notes éliminées, l'emploi de silences ou l'interruption du son…»[493]. Par l'intermédiaire d'un schème pré-disciplinaire constitué d'une baisse d'intensité dans le temps – qui correspond aussi à l'affect de vitalité que Daniel Stern a caractérisé par le terme « decrescendo » –, le transfert de ces manières particulières de mettre en rapport les sons à une sensation virtuelle de descente est rendue possible. Le terme *calderones*, signifiant principalement « *chaudrons* », appelle magistralement l'image du chaudron noir qui coule la lave du gouffre infernal, issu d'un imaginaire lié à l'angoisse. Puisque le « songe de la raison »[494] invite de fait l'imaginaire à s'immiscer, il semble aller de soi de convoquer des images que les correspondances sensibles appellent. Reprenons une considération pertinente de Gilbert Durand stipulant que le schème de l'animalité, i.e. de la fuite désordonnée (étant donné le polysémantisme inhérent aux schèmes d'énergie psychique), est « ramass[é] dans [l]a substance maléfique [de la nuit] : les ténèbres sont toujours chaos et grincement de dents »[495]. Le schème de l'animation, exprimant une « inquiétude » devant « le mouvement rapide et indiscipliné », est compris par l'anthropologue comme représentation de l'angoisse devant tout changement. Dali aussi a souvent saisi « ce mouvement anarchique qui d'emblée, […] à travers « le fourmillement de la fourmi » comme « le grouillement de la larve […], révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite »[496], par une analogie icônique toute Peircienne. Or l'archétype du chaos en est une variante, et peut être perçu comme métonymie des ténèbres ou de l'enfer, si nous laissons aux « puissances « hormonales » sémantiques »[497] des images la possibilité d'évoquer d'autres images qui leur sont enchaînées de façon logique ; ainsi, « l'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité » (ex : fresque de la Sixtine, représentations de Jérôme Bosch, *Dulle Griet* de Breughel. »[498].

L'angoisse devant un évènement indicible, place l'homme dans une posture qui, par manque de prise du raisonnement sur l'inconnu, se retranche dans le primitif. « L'adaptation

[493] « progresivamente aniquilado por la invasión de espacios de vacío sonoro, mediante la eliminación de grupos de notas, el uso de silencios o la interrupción del sonido con calderones ». GAN QUESADA (German), *id.*, p.194. Trad. de l'esp.
[494] Titre du premier mouvement d'*Endechas para una reina de España*.
[495] DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.99.
[496] *Id.*, p.76.
[497] DURAND (Gilbert) et CHAOYING (Sun), *Mythe, thèmes et variations*, Éditions Desclée de Brouwer, collection « Sociologie du quotidien », 2000, p.91.
[498] DURAND, *Les structures…*, *op.cit.*, p.76.

animale ne faisant dans la fuite que compenser un changement brusque par un autre changement brusque »[499], les schèmes disjoints rappellent, selon nous, aussi cette animalité, l'individu ne pouvant décrire ce à quoi il assiste impuissant, le chaos s'instaurant dans son esprit qui ne peut que refuser la réalité… Dans *Endechas para una reina de España*, l'égrènement des notes souvent disjointes dans un tempo presto, forme des traits aux profils de « montagnes russes » joués par les cordes, en rubato non synchronisé : figure musicale typique de ce schème de l'animation, de la fuite angoissée, synecdoque du chaos[500] lui-même audible par la superposition de ces individualités qui semble désastreusement cohabiter. La figure est rehaussée ici d'une connotation lugubre à cause de l'amplitude importante, des sauts d'intervalles (détail) et de la répétition – autre figure de l'indicible – des montées et descentes, sans oublier la fréquence des micro-changements de direction de hauteur qui stigmatise l'oscillation en tant qu'épiphanie de la mort latente, sous-jacente à l'œuvre, confirmée ultérieurement par la disparition de ces schèmes – étouffés par le silence.

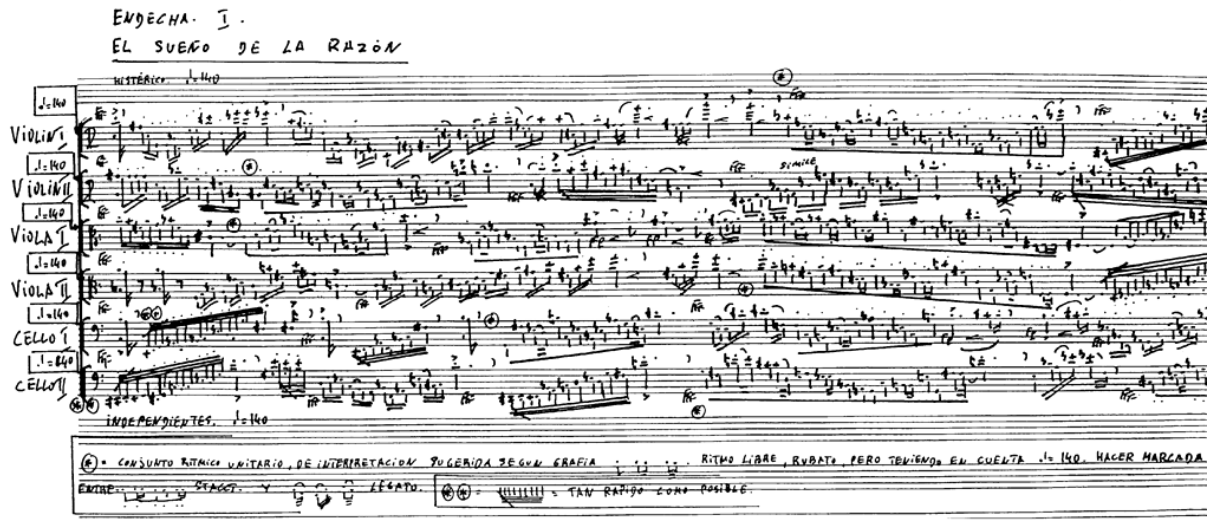


Figure 17: *Endechas para una reina de España*, I, début © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 32939

Par ailleurs, ces figures du chaos latent ou confirmé illustrent en amputant sa prémisse d'unité, la figure de la désunification adornienne, qui compte parmi les – rares – manières esthétiques que le philosophe estimait valides pour la composition après Auschwitz ; autrement dit, et compte-tenu de la valeur de témoignage et de vérité que le compositeur portait à cette activité, ce moment halfftérien s'ancre dans une vérité en accord

[499] *Ibid.*

[500] Davantage que métonymie car le schème de l'animation en est un élément consubstantiel (la métonymie est plus métaphorique). Comme l'a relevé Bachelard, il n'existe pas de chaos immobile.

avec l'Histoire, ne trahissant d'aucune manière les évènements radicaux contemporains, se faisant même l'écho de la « folie collective » de la Guerre Civile.

Partie II : les figures musicales comme représentations de l’indicible

Introduction

La première partie a permis de saisir l'indicible en tant que concept désignant un phénomène transgressant une limite ; elle nous a aussi montré qu'il s'avère être parfois – et encore plus dans un contexte historique troublé – la métonymie d'un chaos patent. La deuxième partie de la thèse montrera à travers les œuvres choisies la manière musicale de figurer les divers aspects de l'indicible que nous avons explicités en première partie et qui, selon nous, rendrons alors véritablement justice à un tel type d'évènement. Notre travail prendra alors tout son sens par la mise en valeur de ces moments qui semblent exprimer, mieux que les mots, l'indicible évènement sous toutes ses facettes, dans son irruption, ses résonances, et ses thématiques liées. Des parallèles historiques ou artistiques pourront être faits à l'intérieur des analyses, de façon à maintenir révélés les éléments communs sous-jacents aux évènements, situations et figures artistiques (ou même aux méthodes de création entre elles). Les sèmes, idées, élans, affects, actualisés par les phénomènes sonores et leur organisation s'inscriront avant tout dans une esthétique de la dégradation ou de la violence, du désenchantement ou du chaos, mais constitueront aussi les éléments de base des topiques culturels de l'irréel, du fantastique, de l'étrange et de l'ineffable, amenés par l'idée de mort. Les phénomènes sonores témoignant selon nous de l'indicible intégreront les champs sémantiques que nous avons relevés dans la première partie, ceux de la démesure, de l'altérité absolue et de l'irréel, de la mort et de l'abjection. Ces phénomènes formeront des figures de l'indicible qui seront analysées en détail et mises en valeur dans cette deuxième partie. Les figures relatives à l'indicible évènement manifesteront, semble-t-il, des actions, situations ou états spécifiques liées à la guerre et à ses conséquences (violence ponctuelle ou prolongée, autoritarisme, oppression, conflit, flou situationnel ou traumatique, altération de l'identité, agonie, etc.).

Nous observerons, dans les œuvres du corpus, la constitution de la proto-intrigue – articulée sur les occurrences de moments-charnière, dont les signifiants relèveront d'un topique spécifique ou d'un changement majeur de rang ou de constitution du matériel dans le déroulement de l'œuvre qui, compte-tenu du reste du morceau, constituera un tournant. Nous nous appuyons musicologiquement en cela, en partie, sur les observations de Tarasti et sur la

conception de la narration musicale de Byron Almen, qui se base sur les considérations formelles de Frye et de Liszka[501].

La sémiose interne (l'organisation des signes musicaux entre eux sans qu'ils renvoient à des objets) constituera ainsi un plan d'analyse très utile. En examinant les relations entre les différents éléments musicaux (changements de rang, action de l'un sur l'autre…) ou modifications intrinsèques, il est possible de saisir une narration s'il y a, notamment, changement d'un élément « marqué », c'est-à-dire contrastant avec le reste (Almen). Par exemple, dans le *Prélude n°3 op.28* de Chopin, des « éléments oppositionnels primitifs » suffisent à donner un caractère narratif à l'œuvre. L'enjeu du morceau sera de résoudre une opposition (de registre, de dynamique, de rythme) entre des motifs apparentés (par leur aspect mélodique notamment)[502]. Le programme narratif (PN), issu d'un conflit, d'une disharmonie, d'une attente, consiste à réunir les deux motifs dans une relation plus harmonieuse basée sur la suppression des obstacles. Ce PN correspond au modèle ou *mythos* de la romance, mis en lumière par Frye (*Anatomy of Criticism*) avec d'autres *mythoi* (le tragique, l'ironique, et le comique). Almen pense ainsi que ces modèles sont applicables à la musique. À propos de la signification musicale, qui met bien à l'œuvre un procédé de traduction de signe qui le rend « plus explicite dans un autre système », il convient de préciser que : plutôt qu'une correspondance « one-to-one » (ex : mode mineur égal tristesse), Almen propose, comme le sémioticien Jakobson, de considérer que la signification « émerge de relations entre des éléments et des règles d'organisation [d'un] système »[503]. Les morphèmes (unités de signification) potentialisent des distinctions signifiantes, car ils articulent plusieurs phonèmes (unités de son). Ils ont une valence spécifique et évaluable, contrairement aux phonèmes qui ont une valeur neutre. Ce sont plus précisément les variations de hiérarchies entre les éléments *marqués* (c'est-à-dire les éléments qui ressortent de la norme inhérente au morceau), ou entre un élément marqué et l'*environnement* du morceau, qui servent d'indicateurs de la forme narrative. Par exemple, le trille incongru et inquiétant dans la sonate 960 de Schubert, s'entend à l'intérieur du tout premier thème pastoral et crée une dissonance non seulement par le frottement de la seconde mineure oscillante dans la sérénité installée par l'harmonie naturelle qui découle du mode majeur, mais aussi par le registre grave qui contraste radicalement avec et par son rythme. Son caractère global évoque quelque chose de sombre, et son opposition au thème léger indique un problème à résoudre : rien n'indique

[501] Voir deuxième partie.
[502] Voir ALMEN (Byron), *op.cit.*, p.5.
[503] *Id.*, p.44. Trad. de l'anglais.

alors qu'il le sera. Seule l'écoute linéaire permet de le savoir. Mais cette figure de la menace acquerra en fait une importance telle que l'œuvre prendra un tour tragique, et le musicologue percevra un programme narratif témoignant de la défaite d'une tentative de transgression d'une norme, ce qui correspond à une narration tragique.

Par ailleurs, les distinctions entre l'*être* et le *faire* peuvent nous être utiles en musique contemporaine sur ce thème spécifique. Le *faire* s'entendra souvent, dans les moments constitués par une action venue d'un élément musical différent de celui ou de ceux qui composeront le moment musical en question : les éléments impliqués dans cette action se caractériseront par une intensité très forte voire démesurée ayant pour rôle d'écraser le matériau sonore existant et/ou des notes brèves très accentuées, souvent en accords dissonants (voire en clusters), tels des coups ou des bombardements possiblement figurées par la relation de similarité avec ces actes et évènements. Un brouillage pourra être imposé par un élément externe dont la cacophonie révèlerait à la fois l'incommensurable de l'évènement et l'incompréhensible. L'*être* quant à lui, dans ces compositions spécifiques, sera de manière privilégiée, caractérisé par des représentations d'états de fragilité, d'oppression, d'affaiblissement, de dégradation et de disparition.

Chapitre I. *Officium Defunctorum* comme œuvre de l'altérité absolue et de la démesure de violence.

Officium Defunctorum peut être perçue comme l'œuvre paradigmatique de la représentation de l'indicible, dans le sens où c'est celle qui en présente le plus de figures différentes. Œuvre d'altérité absolue et de démesure de violence avant tout, elle fait entrer en résonance plusieurs topiques spécifiques. Se distinguent ceux qui transmettent l'atrocité d'un évènement vécu par les figures de la violence, de la mort, de la démesure du mal… et ceux qui renvoient au trauma qui en découle immédiatement : figures du flou, du chaos, du double, de l'altération, du morcellement, de l'inachevé, du ressassement, de la souffrance. L'œuvre, composée en 1978 est dédiée à « tous ceux qui ont donné leur vie pour que d'autres puissent vivre »[504], s'appuyant sur des textes bibliques en latin (Épître aux Romains, Évangiles de Saint-Luc et de Saint-Jean, Apocalypse). Elle s'articule en cinq étapes, « Par l'homme vient la mort, par l'homme vient la vie, Chant de pénitence, La mort historique de Jésus, Nouveau ciel et nouvelle terre, Chant de joie ».

1. Déroulement et moments-clés

> Si le narrateur commençait à raconter le conflit par sa phase de « réconciliation », en se servant d'une anachronie, il ne parviendrait pas à « éveiller l'attente du lecteur », c'est-à-dire à produire un suspense qui nouerait l'intrigue.
> BARONI (Raphaël), « Tensions ou résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? »[505]

Le déroulement du morceau, par sa progression, semble mettre en évidence le lien entre la violence ou l'horreur indicible et la perte de repères inouïe des victimes. Dès le commencement, l'enchaînement de l'horreur insigne – par un cluster monumental tenu, qui génère une tension extrême –, à un phénomène de vide créé par un intervalle d'octave témoigne d'un contraste radical mais aussi d'un changement. L'absence de tension ainsi que l'écart qui caractérisent l'octave, peut stigmatiser une absence. Michel Guiomar considère volontiers la quinte et l'octave « creuses » comme des figures mortuaires, car présentant un équivoque patent par l'absence de la tierce majeure ou mineure[506]. Elles constitueraient ainsi

[504] HALFFTER (Cristóbal), *Officium Defunctorum*, Vienne: Universal Editions, 1979, dédicace. Trad. de l'espagnol: "A los que murieron para que los hombres tengan más vida ».
[505] BARONI (Raphaël), *op.cit.*
[506] Voir GUIOMAR (Michel), *op.cit.*, pp.62-63.

un élément de l'esthétique de la catégorie du *crépusculaire*[507]. Mais il s'agirait aussi de considérer cette mort, ici, comme néant inconnaissable, exempt de toutes affres (puisque toute tension disparaît). L'enchaînement même du cluster à l'unisson provoque une chute de tension brutale. Pour l'auteur des *Principes d'une esthétique de la mort*, « contraintes et tensions peuvent révéler directement des états transitoires de l'âme, des efforts, des évolutions psychiques »[508] : nous voyons dans cette séquence une dualité entre la tension horrifique et l'apaisement. Se succédant, ils font entendre, malgré ce contraste, une continuité : le *mi* des clarinettes et du premier basson intégrés dans le cluster est tenu ensuite, seul. L'évocation de la mort vient après celle de l'horreur, et semble en découler directement. Deux figures seraient ainsi associées dans une signifiance chronologique, complexe réitéré à plusieurs reprises : la mort comme conséquence de l'horreur.

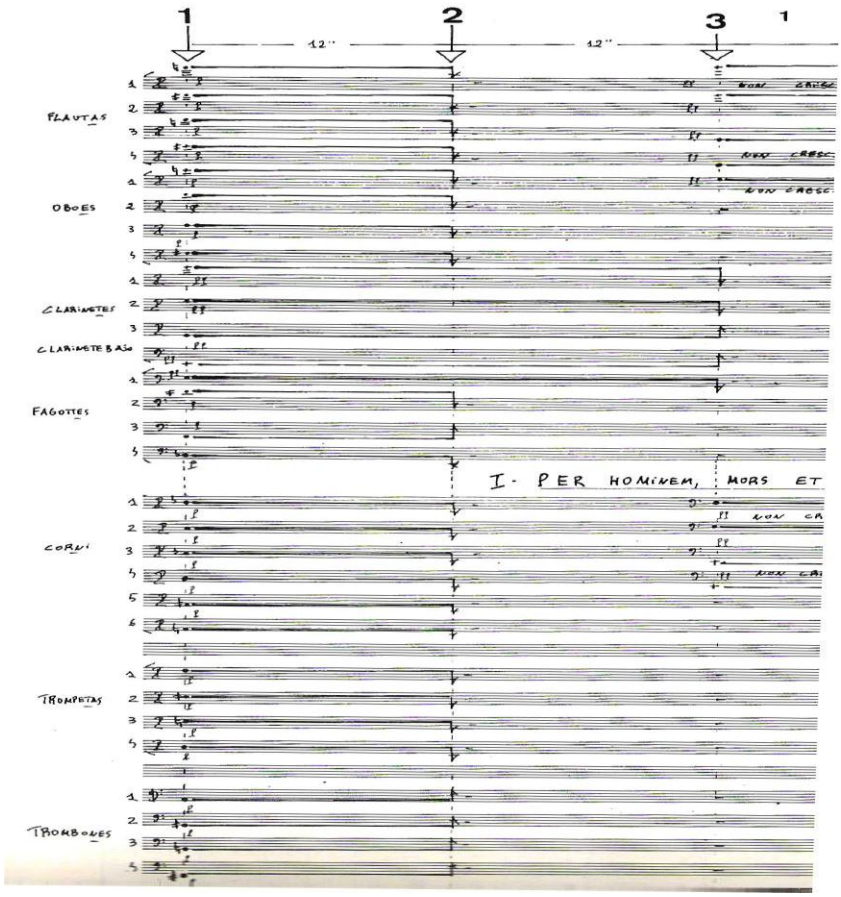


Figure 18: cluster en total chromatique tenu comme figure de l'horreur, puis intervalle d'octave comme figure de la mort. *Officium Defunctorum*, I, mm.1-2, © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

[507] Par exemple la simple octave de l'introduction du *Lied n°2* du *Voyage d'Hiver* de Schubert crée « un sentiment de vide ». Ce phénomène sonore est également présent dans *Der stürmische Morgen* (Matin de tempête), *Einsamkeit* (Solitude) ou *Die Wetterfahne* (La girouette), mais aussi dans le Presto final de la *Sonate en Si bémol mineur* de Chopin, etc… D'après GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort*, *op.cit.*, pp.64-65.

[508] GUIOMAR (Michel), *id.*, p.59.

L'œuvre recèle une fréquence d'alternance de son contenu thymique remarquable : de la violence ponctuelle de clusters contre une absence de tension, à l'irruption de vagues sonores déferlantes et massives qui viennent s'écraser sur un tapis vocal souvent neutre ou présenté en état de passivité, les variations entre euphorie et dysphorie ou aphorie sont légion. Cela lui confère un potentiel tensif impressionnant. L'extrême répétition de ces sommets ou extranéités[509], signale par le profil général de l'œuvre une fréquence des effets d'indicible, qui alimentent la dramatisation créée par le jeu des tensions et détentes et les variations hiérarchiques des éléments principaux ; en d'autres termes, elle concourt à l'élaboration de la « proto-intrigue musicale »[510] dont parle Raphaël Baroni. L'importance du contenu thymique dans la mise en musique de l'indicible est d'autant plus cruciale dans la musique contemporaine, de laquelle les tensions inhérentes aux modulations sont évidemment absentes, depuis l'abandon de la tonalité. Au modèle narratif universel : situation initiale/perte de l'objet/ conjonction retrouvée avec l'objet, correspondait, selon Eero Tarasti, la succession principale des tonalités dans les œuvres classiques : « le passage de la tonique à la dominante indiquerait la perte de l'objet de valeur (Greimas 1979 : 124-125 ; le moving-away de Morris, 1956), la disjonction du sujet et de l'objet ; et le retour à la [tonique] signifierait la récupération de l'objet ou la conjonction »[511]. Or, la musique contemporaine brille par l'autonomie de ses formes ; la structure peut être dictée par le phénomène musical, et s'avère alors unique. Elle doit trouver d'autres moyens de créer l'attente d'une conjonction nouvelle entre sujet et objet, voire de la retarder… Ce qui importe, c'est « la présence d'une ''réticence'' »[512] dans le récit, ici musical. Dans *Officium Defunctorum*, l' « objet », qui réfère métaphoriquement à la vie des victimes, est déjà perdu au départ ; le « sujet » – par ses évolutions propres ou son inscription dans un topique spécifique –, fait entendre des oppositions à la disparition dans le néant, retardant plus d'une fois l'échéance : l' « objet » se verra, finalement, « arraché » de nouveau, à plusieurs reprises, au sujet. La forme semble en partie découler de l'extrapolation de la dualité tension extrême/absence de tension initiale – le profil d'ensemble indiquant même l'indicible par le retour de ce « diptyque » musical miniature[513].

Mais ce sont surtout les topiques entendus pendant ces variations thymiques qui donneront au morceau ses nœuds dramatiques. Les topiques de la mort, de la souffrance, de la

[509] En tant qu'éléments étrangers entre eux mais parfois en tant que « restes » radicalement autres.
[510] Terme proposé par Baroni. BARONI (Raphaël), *op.cit.*, p.11.
[511] TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale*, *op.cit.*, p.111.
[512] BARONI (Raphaël), *op.cit.*, p.4.
[513] Deux visages de l'indicible, celui de la mort et celui du mal qui renvoient sans cesse l'un à l'autre dans le déroulement du morceau.

vie et de l'entre-deux se manifestent de façon à nouer le récit musical. L'indicible peut ainsi se saisir, en plus du renvoi culturel, d'une façon immédiate grâce à la nature physique de la musique, c'est-à-dire à la superposition de fréquences produisant une tension ou une absence de tension et aux superpositions qui produisent le neutre. La violence, la démesure du mal ou certaines formes de l'altérité absolue s'entendront par des schèmes dotés d'une grande capacité de *faire* qui s'abattront par effractions dans le déroulement musical. La surprise qu'ils instaureront mais parfois, aussi, leur durée inattendue contribueront à la dramatisation indicible et à la caractérisation de certaines figures de l'indicible.

Après l'alternance des figures d'horreur et de mort d'une part, de violence ou d'angoisse et de mort d'autre part, l'on entend les voix avancer sans un regard l'une pour l'autre, de manière automatique, rabâchée, sans vie : à l'image du roman de Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, dans lequel « la progression [du texte] » et les « mouvements successifs […] ne font que mimer au niveau du langage la marche pénible du déporté »[514], ce laborieux cheminement, ne semble pas évoquer autre chose qu'une marche à la mort, tant les victimes virtuelles semblent désespérées, éteintes (voir l'exemple audio 11). Sous l'emprise de la violence réitérée et de la présence, en filigrane, de la mort (par l'unisson qui subsiste), les douze solistes par un canon multiple (voir figure 28) effacent progressivement cette trace persistante, marquant un changement de rang des éléments principaux : la figure de la mort comme absence s'efface momentanément et le chœur impose une certaine unité par ce double-canon, qui, repris par les cordes, se réduit petit à petit, aux alti et violoncelles, à l'expression micro-polyphonique d'une souffrance ambigüe. Le mouvement se termine par le double enchaînement du début : cluster/octave, coup percussif et cluster dynamique »/octave, marquant un cycle borné par les figures de l'horreur – ou de la tension extrême – et de la mort – par l'absence de tension qui résulte du rapport entier des fréquences. Le cluster suivi de l'octave revient à plusieurs reprises, tel un leitmotiv qui confère même à l'œuvre une circularité complète, ces figures clôturant le morceau en lui conférant le sens – corroboré par les autres phénomènes et le déroulement – de retour perpétuel de la violence, en tant que trace ineffaçable, dans la mort (malgré le texte disant la résurrection et l'apaisement).

Dans le deuxième mouvement, les cris de terreur lancés par le chœur, alternent avec des plaintes entremêlées du même chœur sur un tempo réduit de presque cinq fois, lent comme jamais (noire = 32-34, à la mesure 6 contre 144 battements par minute pour la levée violente des cuivres précédente). La disjonction extrême du contenu thymique contribue au

[514] SEMILLA DURAN (Maria Angelica), *Le Masque et le Masqué : Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, *op.cit.*, p.140.

contraste des figures spécifiques[515], qui évoquent la cause et l'effet de l'indicible : démesure verticale du mal et démesure horizontale indexant l' « attente vaine », dénuée de résolution, dont Adorno faisait une figure majeure et conseillée de la musique après Auschwitz, se succèdent. Puis des interventions plus horizontales, avec cuivres notamment, s'entendent, avant une neutralisation sonore impressionnante (cf. figure 36 et exemples audio 14 et 22), qui confère un rendu indéterminé à l'ensemble, un état de flou qui trouve une correspondance dans l'état altéré des victimes : d'abord stigmate de la perte de sens consécutive à l'angoisse, par une *saturation* de l'être consécutive à une euphorie et composée d'indéterminations de hauteurs et de rythmes (et de phorie) ; le brouillage est ensuite un indicateur de la lente *disparition* de l'être fondu dans l'indistinct et dans l'aphorie stagnants – inhérents aux séquelles qui semblent découler syntagmatiquement de la violence précédente. Cette dernière modalité de non-être renvoie à l'état d'entre-deux qui caractérise la victime pas tout à fait morte, mais pas tout à fait vivante ; une actualisation qui pourrait y faire référence de façon récurrente est l'état de vie physique mais de mort psychique de la victime.

Le troisième mouvement semble rendre sensible un paysage désolé : la texture est légère, diaphane, mais grinçante (dissonances aigues des violons) et hantée par des voix d'outre-tombe. C'est cette fois l'autre côté du seuil qui serait dépeint, à l'aide des disjonctions entre éléments simultanés (voix en flux continu, tenues dissonantes aux bois et cordes, interventions de cuivres, coups de cloches épars qui symbolisent la mort), des timbres insolites (archet frotté sur le tam-tam et les cymbales suspendues) qui créent un indice d'irréalité (voir figure 39 et exemple audio 16). La neutralité des voix rappelle, quelque part, la négation de la valeur particulière des êtres (sous prétexte, par exemple, de leur appartenance à une idéologie) et leur rabaissement à l'anonymat le plus total. Tout au plus, les voix du chœur oscillent, pendant une dizaine de mesures, autour des mêmes notes dans un ambitus ne dépassant pas l'intervalle de quarte augmentée : elles semblent étouffées, ou affaiblies, par les évènements sonores indicibles antérieurs. Leurs montées asynchrones qui donnent l'impression d'un lent glissando n'aboutit qu'à la réminiscence d'un cluster particulièrement insoutenable : le mal semble suppurer de ces notes superposées. Une citation d'un choral de Bach par les cordes tente ensuite de ramener un ordre dans l'environnement chaotique, mais il est constamment pollué par des tenues dissonantes (voir l'exemple audio 23). Ce moment constitue l'une des étapes majeures du récit sensible, dans le sens où s'entend une tentative de rétablissement d'une harmonie (aux sens propre et figuré) de la situation :

[515] voir I.4., les figures de l'indicible dans *Officium Defunctorum*.

seul thème à employer la tonalité, il tranche radicalement avec l'ensemble, et son échec n'en est que d'autant plus perceptible. La texture se densifie alors par l'incorporation du multiple canon micro-polyphonique du chœur [516] aux bois et cordes et par des sons vocaux indéterminés, sans parler des tenues des cuivres qui illustrent la démesure (au sens premier, les notes chevauchant les barres de mesure) confinant alors à l'altérité absolue. À la fin de ce mouvement, juste après une intervention surprise et violente des cuivres *fff*, la dissonance qui précède l'unisson-stigmate de l'absence est plus longue qu'habituellement, et confirme ainsi la prédominance du mal, de la souffrance, ou de l'oppression. Il est important de noter qu'en ce qui concerne le déroulement de la « proto-intrigue » sensible, le fait majeur à retenir est la manifestation du « manque », c'est-à-dire encore de la situation insatisfaisante par laquelle passe tout récit, marquée ici par la prégnance de la tension d'ordre physique.

La quatrième partie débute, après une pause, avec des bruits étranges produits par le mouvement circulaire de la main sur le patch de chacune des deux grosses caisses ; un disjoncteur supplémentaire par rapport à la fin du mouvement précédent, par son indétermination et son incongruité qui le rattache au champ sémantique du bizarre, et non plus du mal ou de la mort. Par là s'entend toutefois une continuité avec le topique de l'irréel. Il sous-tend des plaintes regroupées des solistes, qui commencent à retrouver une unité[517]. Oscillations contrapuntiques (toujours irrégulières) sur des « a… » et brefs traits de violence en gammes ascendantes ou en crescendos dans le grave aux cuivres alternent alors, avant l'effraction de la démesure du mal par des superpositions de rafales de doubles ou de triples croches instrumentales et une continuité démesurée au chœur (mesures 17-54). Le chaos est confirmé par la violence des cuivres qui participent à l'agitation par salves chromatiques[518] et les timbres des xylophones et vibraphones à la limite de l'insolite. C'est par la démesure de matière sonore, verticale et surtout horizontale que l'indicible se fait sentir ici ; la violence se réitère après un passage d'interruption brutale du tutti excepté les restes d'oscillations du chœur autour des mêmes notes, dans le registre médium sur les voyelles (« o » ou « u ») – la déconstruction du mot pouvant accessoirement pointer, aussi, l'impossible à dire. Après le calme revenu, la reprise de la perpétuelle vacillation du chœur s'agrémente de notes obsessionnellement répétées jouées par divers instruments solistes se répondant en écho. Cette répétition stagnante sera une autre figure de l'indicible, nous le verrons plus tard. Puis, des

[516] Cf. *infra*, 2ème partie de la thèse, *chap.* I.4. : Figures de l'indicible dans *Officium Defunctorum*.

[517] Effectuées sur des notes identiques pour chaque soliste, entrecoupées de façon asynchrone par des silences et distantes entre elles d'une seconde mineure au minimum (par exemple entre sopranos 1 et 2), d'une quarte juste au maximum (entre ténors 2 et 3). Cf. mesures 2-9.

[518] Qui, de plus, exaltent l'étrangeté avec des retours anti-naturels sur des notes plus hautes avant de confirmer leur descente. Voir notamment le trombone 2, mesures 41-44.

occurrences d'incantations parlées, qui constituent également un *disjoncteur*, s'enchaînent assez rapidement. Vient l'unification du chœur sur un unisson, et son animation prend la proportion d'un chaos (renforcé par les cuivres[519]). Ensuite s'entend le même bloc vocal qu'au début du mouvement, un rappel des plaintes unifiées peu énergétiques puis une douce dysphorie produite par un multiple canon en decrescendo.

C'est l'irréel qui paraît se manifester ensuite par l'inouï des timbres et l'aspect éthéré de la partie vocale en imitation libre, *pianississimo* : l'indécision des contours (mélodies en imitation libre variant parfois d'une seconde) mais surtout l'inconsistance et le registre aigu (que confirme les harmoniques *pp* aux violons 1) confèreraient à ce passage un caractère ineffable[520]. Le neutre qui s'entend aux voix est rompu par une véritable réaction d'orgueil avec ces notes accentuées régulièrement des ténors 3 qui témoignent d'une modalité de *faire* importante, par l'insistance et la puissance de ces notes réitérées. Elle se complexifie pourtant quelques instants plus tard avec l'entrée des autres voix en décalage, qui exhibent la déconstruction. Amélioration et dégradation (par la dissociation) s'enchaînent ici ; l'intensité et la hauteur jouaient un rôle fédérateur tandis que le rythme a servi ensuite à créer un décalage stigmatisant l'arrachement à l'être par une imitation irrégulière à quatre voix, doublées et enrichies verticalement par les cuivres (voir figure 42 et exemple audio 18). Une fois de plus l'indicible impose ensuite sa violence à l'auditeur par l'altérité absolue et la démesure (procédés apparentés), puis croît jusqu'à un cri instrumental terrible.

Le cinquième mouvement, attaqué après une « brève pause […] après l'extinction totale de la résonance du piano et des percussions »[521], commence aussi brutalement que le précédent avait terminé. La démesure débouche cette fois sur un quasi-silence subit et un mot chanté seul, « Alleluya », par une voix de garçon sur la hauteur « la plus haute possible » (voir exemple audio 20). Les contrastes entre excès et absence se font de plus en plus violents. Après un nouveau silence, s'entend la désolation ; l'écho instrumental, multiple, de l'Alleluïa s'y greffe alors. Peu après, il est accompagné par des évènements horrifiques intenses. Les conséquences de l'indicible évènement dialoguent ainsi avec la représentation de son instant même, dans un anachronisme délibérément évocateur de la persistance du choc à travers le temps. Halffter témoigne constamment à travers la superposition du texte biblique[522] et de la musique excessivement terrible, de la trace indélébile des horreurs contemporaines malgré la foi. Les silences gagnent la composition ; des accès furieux précèdent des nostalgies

[519] Cf. passage sur les *disjoncteurs*, *infra*, *chap.* I.2.
[520] Cf. l'ineffable dans le chapitre sur *Tenebrae*, II.9.
[521] HALFFTER (Cristobal), *Officium Defunctorum* [partition imprimée], Universal, p.52.
[522] Et notamment celui de l'Apocalypse qui raconte la résurrection.

inguérissables. Pour autant, l'horreur indicible s'entend comme jamais, prenant le pas sur une audition qui accorderait à la narrativité du texte gagné par l'espoir, une quelconque actualisation par la musique. Le cycle se referme alors sur les deux figures associées par la tension extrême et le vide. Ce dernier mouvement a amplifié les contrastes entre excès et absence, en soulignant la persistance de l'indicible de la violence, et aussi celui de la mort ; il a fait entendre une aggravation des états de *non-être* par l'exacerbation de la saturation de l'être (par exemple, la démultiplication des traits en triples croches des cordes qui intègrent un moment de démesure dès la mesure 108 aboutit plus tard à un passage d'altérité absolue indéfinissable par la superposition excessive et les indéterminations des glissandi vocaux) et de la disparition de l'être (par le silence et la fragmentation).

Il serait peut-être réducteur d'utiliser un carré sémiotique pour tenter de saisir le sens de cette œuvre, qui, comme nous l'avons vu, se compose de multiples états – notamment ceux de l'actant musical oppressé – qui ne pourraient s'inclure complètement dans la double dualité du carré. De même, chaque moment spécifique « indicible » doit être considéré dans sa singularité figurale et par l'éclairage du moment dynamique du morceau (ainsi que par certaines normes qu'il se crée). Cependant, nous pouvons considérer que les deux termes opposés de mort et de vie, ainsi que leurs contraires peuvent offrir un résumé succinct du morceau :

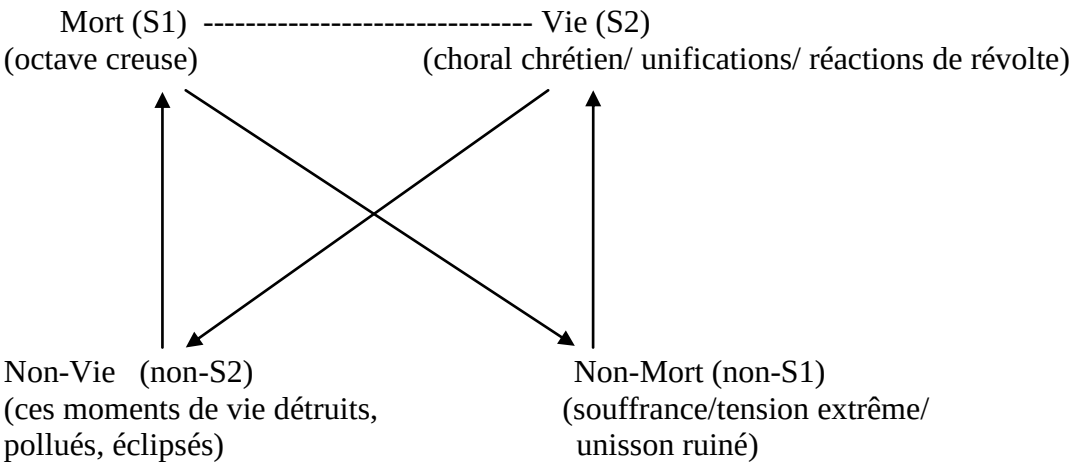


Figure 19: carré sémiotique pouvant résumer *Officium Defunctorum*

L'enchaînement des évènements majeurs de l'œuvre présente le passage de S1 à non-S1, puis à S2 et à non-S2, de manière souvent réitérée (entre l'octave, et les clusters ou les dissonances par exemple – donc entre S1 et non-S1 – et entre les moments d'unification ou de chant non plaintif, et les moments de dissolution ou de violence indicible, c'est-à-dire entre S2 et non-

S2). La négation du premier topique de mort (ou de vide) crée la seconde unité signifiante, contradictoire, de souffrance (ou de tension). Le troisième signifié, produit par négation du second, fait entendre, pas avant le troisième mouvement, le retour de l'harmonie et de la solidarité par les moyens décrits plus haut ; il constituerait le moment qui constitue une « péripétie » de la proto-intrigue musicale. Enfin, le quatrième confirme le retour à la ruine et au néant par la défaite des tentatives de réunification, via l'irruption des évènements musicaux indicibles. Une confirmation de la situation initiale par le retour de la double figure cluster-unisson est audible ; elle finit de souligner l'adéquation de ces quatre unités expressives incontournables de l'œuvre aux quatre moments-clés structurant l'intrigue selon Ricœur[523].

2. Les disjoncteurs qui concourent à l'indicible

Par ailleurs, cet Office des Défunts présente un potentiel important de disjonction. Les *disjoncteurs* peuvent constituer des réticences au déroulement global de la proto-intrigue sensible, mais aussi des accélérateurs. De façon générale, ces ruptures renforcent l'indicible, à la manière des *disjoncteurs* dans les récits du génocide. À titre d'exemple, un passage constituant un *disjoncteur*[524], se manifeste après le retour au calme suivant les effractions d' « altérité absolue ». Il tire sa valeur de rupture tout à la fois de la réduction de texture – les voix seules commencent alors que toutes les familles d'instruments jouaient jusqu'alors –, mais aussi de la concentration sur une note unique – l'unisson qui succède à une vacillation des choristes oscillant indéfiniment sur des intervalles de ton ou de demi-ton[525] – ; enfin, du jeu dans une seule nuance (avant cela, les variations d'intensité sur une même note répétée était systématique (vents, violoncelle). Face à l'immensité des évènements[526], le chœur se refonde ici en force unifiée avant de rendre sensible un excès dans l'intensité et le brouillage mélodico-rythmique – voire timbrique – qui semble découler d'un sursaut collectif. Cet affront *fortississimo* du chœur sur un unisson (fait de multiples répétitions du *ré*, asynchrones), s'épanouit ainsi en séries de doubles-croches puissantes en fragments inégaux de gammes ascendantes sur les paroles « *et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis*

[523] Voir Introduction initiale, *infra*.
[524] Que Tarasti nomme *débrayage*. Cf. TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale, op.cit*., p.79.
[525] C'est le cas des sopranos 2 et 3 et des basses 3, évoluant ainsi par paliers, soit vers le haut, soit vers le bas, dans des rythmes différents (la phrase des sopranos 2 est une diminution à la croche (et en miroir, conservant seulement les paliers ascendants) de la phrase des sopranos 3, qui changent de note à chaque noire pointée. Les autres voix évoluent par séquences de gammes incomplètes. Cf. IV, mm.54-60.
[526] Cf. *infra*, I.4.3 : Les figures de l'altérité absolue.

eorum »[527], avant la véritable scansion chantée de la disparition de la mort (« *et mors ultra non erit* ») – reprenant l'idée rythmique du début du moment précédent, en asynchronisme, chaque voix restant cette fois sur une note différente, produisant un cluster en micro-crescendos répétés (cette superposition de hauteurs dissonantes jette d'ailleurs un froid sur le regain d'enthousiasme des paroles, et témoigne même de la persistance de l'ombre de la mort ou du mal malgré la libération définitive des défunts, explicitée dans le texte biblique). La deuxième partie de ce passage, celle qui commence avec les doubles-coches superposées, fait rapidement entendre une démesure de matière sonore – à la fois horizontale et verticale – à laquelle se joignent des interventions puissantes des cuivres allant jusqu'au triple *forte*, en notes isolées mais répétées alternativement sur, au maximum, trois hauteurs, tels des cris confirmant le chaos. Cette idée de répétition se manifeste également, ici continument (aux vents), là, entrecoupées de silences (chœur après les doubles croches, et cuivres), répétition qui stigmatise l'indicible par sa stagnation, qui indique un épuisement du dire par l'épuisement du motif[528]. Ce passage confinant à l'indéfinissable nous paraît témoigner d'une référence indéniable à toute horreur indicible, et ajoute en plus une connotation guerrière par l'intermédiaire des cuivres dont les intervalles prépondérants de quarte et de quinte justes, bien que superposés sur des hauteurs différentes, sont un rappel des musiques militaires.

Pour autant, cet accès d'indicible découle directement de l'émancipation de l'unisson du chœur. Il s'est produit dans une continuité, certes marquée par le contraste très rapide, mais sans heurts : la détermination que marquait l'unisson, par sa violence contenue, restreinte, pouvait déjà laisser pressentir une libération de violence. La démesure qui suit peut donc être entendue en tant qu'élément musical résultant du cours logique des évènements sonores, en plus d'être perçu comme un potentiel signifiant de l'indicible extérieur. Nous nous accordons ainsi sur ce point important avec le musicologue Kofi Agawu, pour qui « il y a une interaction entre les signes topiques et les signes structurels, entre la morphologie de l'expression et la structure […] le long d'un seul continuum »[529]. Agawu explique ainsi que la séparation des catégories de Jakobson : la sémiosis « introversive » (« la référence de chaque

[527] « Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux », avant le miracle : « et la mort ne sera plus » (« et mors ultra non erit »). *Apocalypse* 21, 1-7. Trad. du latin.

[528] Nous étudierons cette figure dans le chapitre consacré à l'analyse sémantique du *Quatuor n°4* de Tomás Marco. Voir *infra*, III.2.1., partie 2 de la thèse.

[529] LALITTE (Philippe) et al., *op.cit.*, p.267. « Agawu tente de combiner l'analyse […] structurelle de Shenker (1935) et l'approche rhétorique de Ratner ». Trad. de l'anglais. Agawu se réfère également aux catégories de Jakobson qui sépare les deux.

élément acoustique aux autre éléments à venir »[530]) et la sémiosis « extroversive », c'est-à-dire celle, usuelle, qui cherche son sens dans le monde externe, doit être effacée. Il prend pour cela l'exemple d'un motif de fanfare, qui renvoie à une fanfare réelle (et nous ajouterions, à un contenu sémantique associé, comme celui de la guerre, par le biais culturel que nous avons relevé aux pages 103-104) mais dont les notes qui le composent s'inscrivent dans le déroulement du matériel musical intrinsèque[531]. Dans cet exemple précis de *Officium Defunctorum*, le disjoncteur marqué par le passage en unisson contribue au renforcement de l'indicible par le fait que le changement de dynamique et de configuration du chœur indique, comme les paroles le confirment, un changement, à la fois mélioratif et autre. La force que propose musicalement cette partie jusqu'alors caractérisée par l'expression de plaintes torturées ou de ressassements hébétés marque un changement de rang dans la hiérarchie établie par les différents éléments musicaux : cette *transvaluation* constitue l'un des tournants importants tant sur le plan formel strictement interne, *i.e.* un changement de rang de l'actant musical auparavant oppressé[532] que sur la signifiance externe – ici, l'amélioration de « l'état » des victimes, par le passage à l'action. Sur ce dernier plan, apparaît une caractéristique de l'intrigue en spirale caractérisée par Rinn dans les récits du génocide : l'amélioration de l'état de la victime, mais se réalisant ici, si l'on en croit le texte, grâce à l'élévation de l'âme dans les sphères divines après la mort.

Cependant, la violence que diffuse le traitement des parties vocales puis instrumentales sur ces mêmes paroles stigmatise la révolte, et non l'apaisement – la démesure sonore qui suit confirme d'ailleurs cette violence. Le passage prend alors le sens d'une amélioration de la situation d'une communauté oppressée, qui succède à l'indéniable évocation d'un «manque » (l'absence de liberté ou même de vie, puisque le morceau fait fi de la chronologie). C'est dans le sens où ce passage apporte une « étape » qui alimente le cycle de la victime, une péripétie qui ne fait finalement que retarder la fin tragique, qu'il constitue un *disjoncteur* aggravant la « dramatisation indicible ». Le chaos qui lui succède souligne d'ailleurs l'incompréhension par l'inintelligible, la folie collective par l'extranéité radicale que produisent notamment les superpositions de « volutes » du chœur et des vents – fragments de gammes ascendantes avec chromatisme constamment réitérées – mais aussi le retour de

[530] JAKOBSON (Roman), « Language in Relation to Other Communication Systems", 704-5. Cité par AGAWU (Kofi), *Playing with signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press, 1991, p.23.
[531] D'après AGAWU (Kofi), *id.*, p.24.
[532] Dont ce n'est pas la première tentative de résistance ; voir notamment le choral pollué par les dissonances instrumentales, III.

l'oppression par la force inamovible des cuivres. Cette instabilité confirme (voir début) autant qu'elle préfigure le retour perpétuel de la violence.

Un autre exemple de disjoncteur aggrave la dramatisation indicible, non en faisant indirectement durer la souffrance de la victime virtuelle, mais en tranchant radicalement avec le matériau musical qui le précède, en faisant entendre un accès d'altérité absolue et de démesure du mal. À la mesure 140 par exemple, s'entend une telle effraction indicible : les accès de doubles-croches legato s'étalant sur deux ou trois mesures aux vents par groupes d'instruments ainsi qu'aux percussions de manière intermittente (par exemple mesures 143-145) puis aux cordes (à partir du troisième temps de la mesure 145), diffusent à la fois une violence (nuance extrême) et une altérité (par le brouillage produit par la superposition massive de notes rapides jouées dans des ambitus respectifs restreints) manifestes. Cet accès linéaire indéfinissable et chaotique va en s'amplifiant et se densifie avant la figuration d'un cri par les vents (mesure 166). La disjonction vis-à-vis du moment précédent, sur le plan musical, oppose l'organisation verticale des phénomènes précédents (accords réitérés en décalage) et ce passage basé sur la linéarité d'essence contrapuntique (contrepoint libre au chœur ; oscillations de cellules de triples croches répétées ou variées aux instruments) ; le tempo change également (il accélère : 86 à la blanche). Le contraste s'avère ainsi à la fois dynamique et stylistique par les changements précités et sémantique par l'irruption de l'altérité absolue et du chaos (voir l'exemple audio « disjoncteur exemple 2 »).

3. La transvaluation dans les manifestations de l'*être*

Il semble que les manifestations de violence ou d'altérité absolue « écrasent » l'univers du morceau, et notamment la partie du chœur (dont les différents agencements sonores témoignent de variations entre dispersion et unification, oppression et terreur). Ces manifestations de violence sont des formes, dans ce morceau, d'une forte modalité de *faire* ; le déroulement montre qu'elles proviennent en grande majorité d'interventions excessives extérieures à l'*être*, exhibé, lui, par des phénomènes bien plus statiques en proie à des changements – des transvaluations[533] – qui semblent reliées au(x) choc(s) subis. Pouvant être incarné par le chœur (mais aussi par tout moment, dans la partition, rendant sensible l'état de diminution, d'altération…), ces moments musicaux s'entendent comme manifestations de l'être en tant que victime, par l'intermédiaire des phénomènes sonores qui diffusent une

[533] Terme utilisé par Byron Almén.

déformation conséquente d'un motif ou passage ne manifestant pas d' « action » particulière, ou par la figuration d'états en relation avec le sémantisme que le titre de l'œuvre – et les phénomènes sonores – indiquent implicitement. Le choeur constitue souvent un sujet émetteur – ou existant dans un environnement – de topiques de plainte, d'oppression, de souffrance. Ses différents traitements sont très souvent gouvernés par des concepts composant celui de l'indicible, comme la répétition extrême qui peut souligner le trauma, la déconstruction, la démesure souvent liée à l'angoisse, ou l'absence parfois stigmate de la mort physique ou psychique.

Pour Almén, le changement de prédominance d'un élément particulier suffit à déceler un « récit » ; s'il y a transvaluation[534], alors il y a narration. Une déformation significative du matériau choral s'entend dans la fin du second mouvement, faisant alors appel à l'indétermination des hauteurs, du rythme et du mètre, à laquelle se joint la démesure « verticale » de la puissance orchestrale. Progressive, une euphorie complexe (des cellules de triples croches redémarrent *piano* pour finir *forte*, mesures 49-53) est réalisée pendant une hypertrophie expressive qui gagne petit à petit, mais rapidement, la texture d'ensemble (les instruments aigus jouant alors en triples croches, mesures 47-56). Le changement inhérent au matériau du chœur ne découle pas, ici, d'une interruption brutale d'un autre élément musical mais d'une modification intrinsèque, progressive : ce qui nous amène à la considérer, devant l'ampleur de l'écart des phénomènes vocaux, comme un stigmate de l'indicible angoisse – analyse confirmée par la manifestation de la violence pesante des cuivres qui semble donner raison à la crainte qui le précède. Nous saisissons cette modification des parties vocales comme un changement de l'*être* : en dépit de son intensité, il s'ancre dans un environnement général d'hypertrophie indéterminée, qui dépasse l'intelligible. Il pointe l'indicible d'une manière différente que celle que peuvent employer d'autres excès, comme ceux des effractions de l'altérité absolue provenant des autres éléments, qui témoignent généralement d'une modalité de *faire*. Il est important de relever l'éloignement radical d'avec le matériau vocal précédent. En cela, il atteint le *non-être* : la dissolution des contours mélodiques et rythmiques rendent le matériau méconnaissable et neutralisent ce qui caractérisait son identité musicale. La transvaluation est ici telle qu'elle marque une étape importante dans le récit sensible.

Autre *différence* de l'*être*, l'entre-deux qui peut s'actualiser dans notre contexte par un état entre vie et mort : dans le passage cité plus haut du début du quatrième mouvement qui

[534] D'un élément marqué.

succède à la « révolte » de l'actant oppressé – signifié ici par l'unification et l'intensité des voix – et à l'altérité absolue qui s'impose violemment, s'entendrait l'état hagard des victimes : la répétition de la même note et la dissociation des hauteurs par partie (qui ruine l'unisson « d'avant le choc ») l'indiquerait. (Voir exemple audio « réunification des voix et chaos, puis état affaibli, dissocié… »). Il est d'ailleurs suivi d'une longue dysphorie instrumentale, longtemps aphorique. Ultime différence de l'*être* : l'état de mort proprement dit. « Je » ne meurs jamais dit Blanchot, le seuil apparaissant comme la ligne de démarcation entre, d'une part, l'identité, et de l'autre, l'indivis absolu.

4. Les figures de l'indicible dans *Officium Defunctorum*

Dans *Officium Defunctorum*, les figures de l'indicible, abondantes, se manifestent de diverses manières. On distingue les figures qui transmettent l'atrocité d'un évènement vécu : signifiants de la violence, de la souffrance, de la mort, de la démesure du Mal… et celles qui renvoient au trauma qui en découle immédiatement : les figures du flou, du chaos, du double, de l'altération, du morcellement, de l'inachevé, du ressassement. Le déroulement du morceau, par sa progression, fait entendre le lien entre la violence indicible et la perte de repères inouïe des victimes. Devant le long mutisme (la plupart des témoignages de rescapés paraissent à la fin des années 60. Il faudra plus de 25 ans à Jorge Semprun, exilé, puis envoyé à Buchenwald pour raconter sa déportation dans *Le Grand Voyage* en 1969) ou l'évidente inadéquation des mots des « revenants », trop près du choc, la sensibilité créatrice d'un compositeur compatriote des victimes de l'indicible fratricide de la guerre civile, de « l'Autre mort », c'est-à-dire l'exil, et de la restriction au mutisme (pour causes psychologiques, physiologiques et politiques) semble l'une des meilleures manières de saisir cet indicible de l'Histoire. En effet, la confrontation nécessaire avec d'autres sources que les témoignages paraît nécessaire « tant la mémoire peut déformer, sélectionner – inconsciemment – et donc réécrire la réalité »[535].

[535] DREYFUS-ARMAND (Geneviève), « Historiographie des premières années de l'exil espagnol et état de la question », in Centre d'Études et de Recherches Intereuropéennes Contemporaines, *Exils et émigrations hispaniques au XXe siècle*, Paris : Université Paris 7, n°1, 1993, p.53.

4.1. Les figures de la démesure du Mal

- Le cluster monumental, dont le chromatisme total produit une impression d'**horreur**. La tenue de ce type de cluster, abondant dans l'œuvre, notamment dans les deux premiers mouvements, rend la tension insoutenable. Voir figures 18 ou 20 ainsi que l'exemple audio 1.

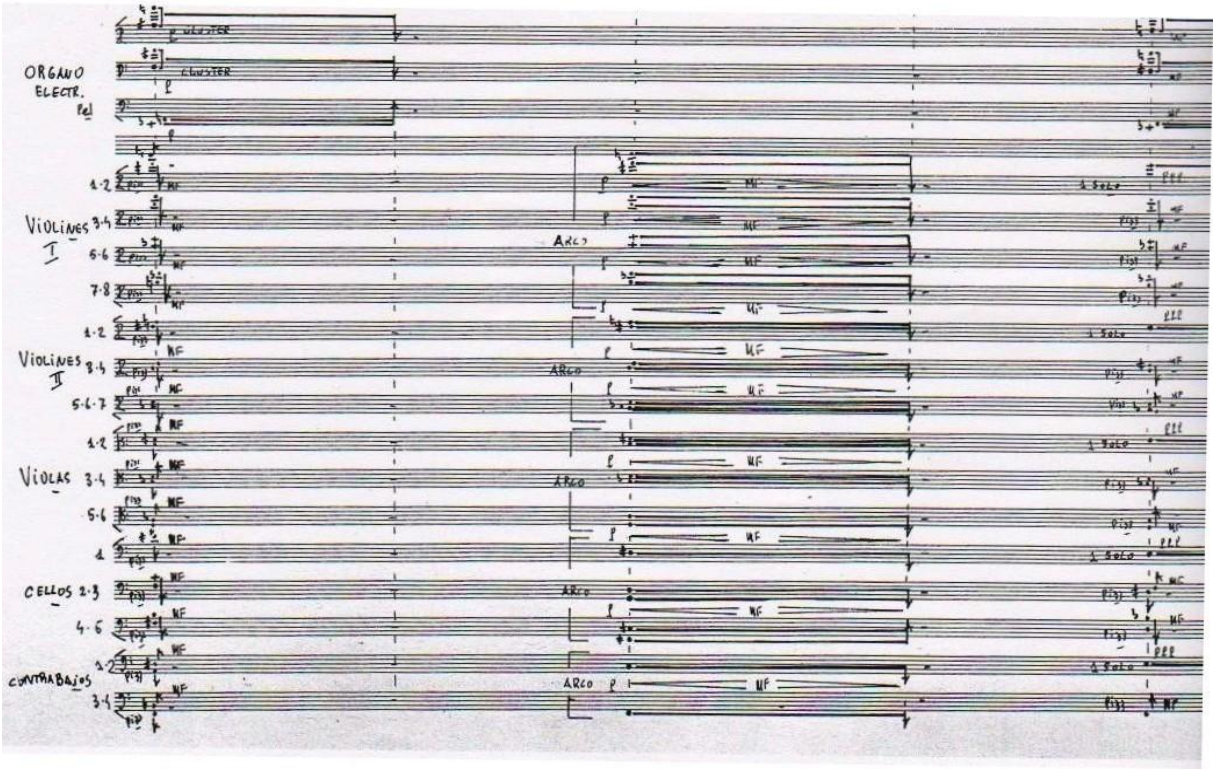


Figure 20: cluster initial, *Officium Defunctorum*, m.1 (vue des parties de cordes et de l'orgue) puis à la m.3, puis 5, nouveaux clusters tenus © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La figure initiale d'horreur se distingue, selon nous, d'une figure de l'angoisse par son absence de dynamique interne, qui stigmatise la persistance toujours égale d'un traumatisme, ainsi que par une présence accrue des graves qui n'indique pas la panique (ici, les tubas et trombones jouent les notes ré#2-fa#2-sol2-sol#-la, complétant les autres notes de la gamme chromatique, seul le ré# étant une doublure de la 2ème flûte dans l'aigu).

- Une figure de l'**angoisse** peut s'entendre pendant la tenue de l'octave de *mi* aux premiers pupitres de cordes (mesure 5) : il s'agit encore d'un cluster utilisant les douze notes de la gamme chromatique, mais cette fois, les cuivres jouent plus aigu – sauf les cors qui les rejoignent –, et le crescendo (de *p* à *mf*) puis le decrescendo, suivi une nouvelle fois d'un

crescendo qui revient dans la nuance précédente[536], soulignent un dynamisme qui rappelle icôniquement l'angoisse par l'accroissement d'inquiétude qui la caractérise. La dynamique est ici bien plus signifiante que le paramètre de la hauteur. Voir l'exemple audio 9.

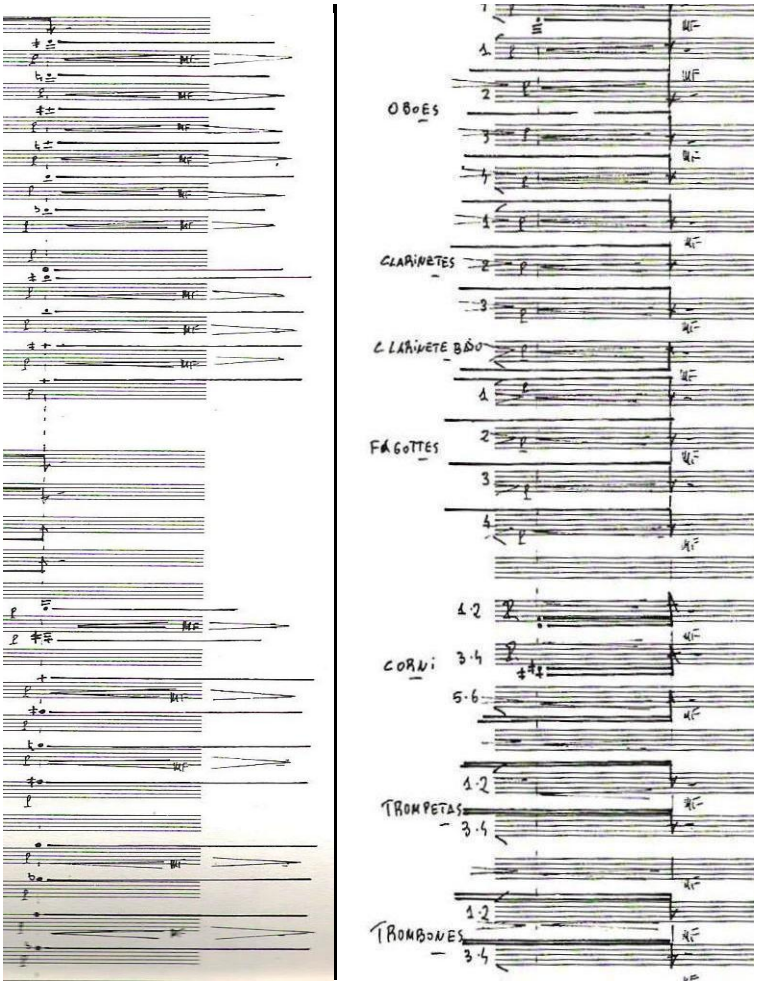


Figure 21: figure de l'angoisse, *Officium Defunctorum*, m.5 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

- Des « cris » ou des pèches instrumentales qui témoignent d'une violence ponctuelle. Dans le cas présent, la surprise avec laquelle elle intervient rentre en compte dans son acception en tant que figure de l'indicible – outre la surprise, l'excès vertical ou la répétition peuvent induire l'indicible. Exemple audio 2 et figure 22 :

[536] Ce crescendo est renchéri de plusieurs notes dissonantes, dont celles des flûtes qui reprennent celles du cluster initial.

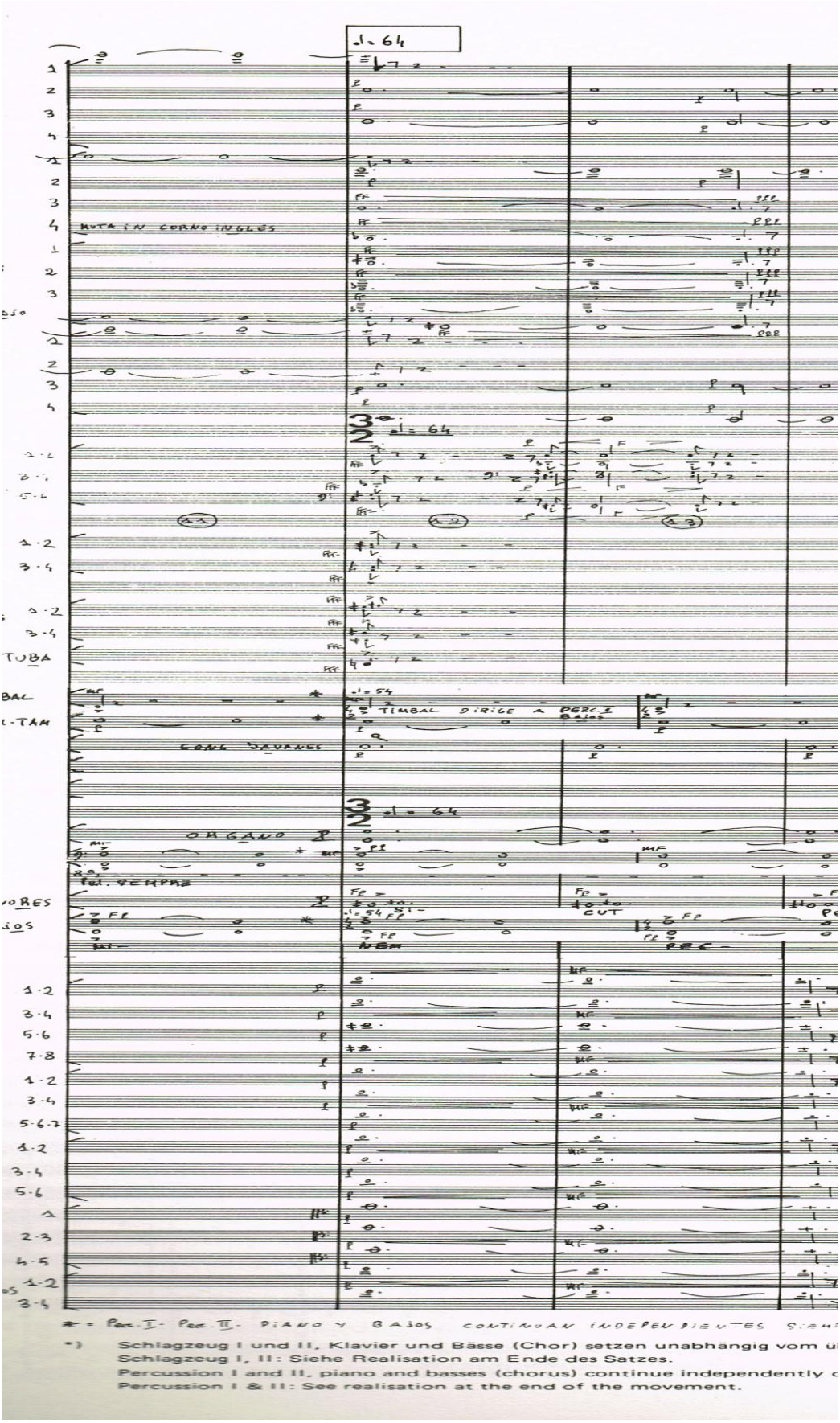



Figure 22: violence verticale avec pèches de cuivres, *Officium Defunctorum*, Ier mouvement, m.12 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La manifestation de l'indicible dans cette mesure lie de façon indissociable l'attaque brutale, des vents pour certains *fortississimo* (avec sforzando aux voix d'hommes) et la tenue en soufflet sur un cluster des cordes, pendant un peu plus de deux mesures, qui semble jaillir de cette attaque (cf. figure 22). Un phénomène similaire est déjà audible à la troisième mesure, quand une attaque des cinq percussions (vibraphone, deux xylophones, crotales et cloches) s'enchaîne immédiatement sur le cluster tenu des cordes et l'unisson des vents. Le tranchant de l'intervention des percussions et la ponctualité de l'impact, s'opposent à l'horizontalité de la tenue précédente : la disjonction est nette, réinstaurant l'angoisse de manière impromptue – effet, au niveau local, de dramatisation indicible. Voir figure 23 et exemple audio 3.

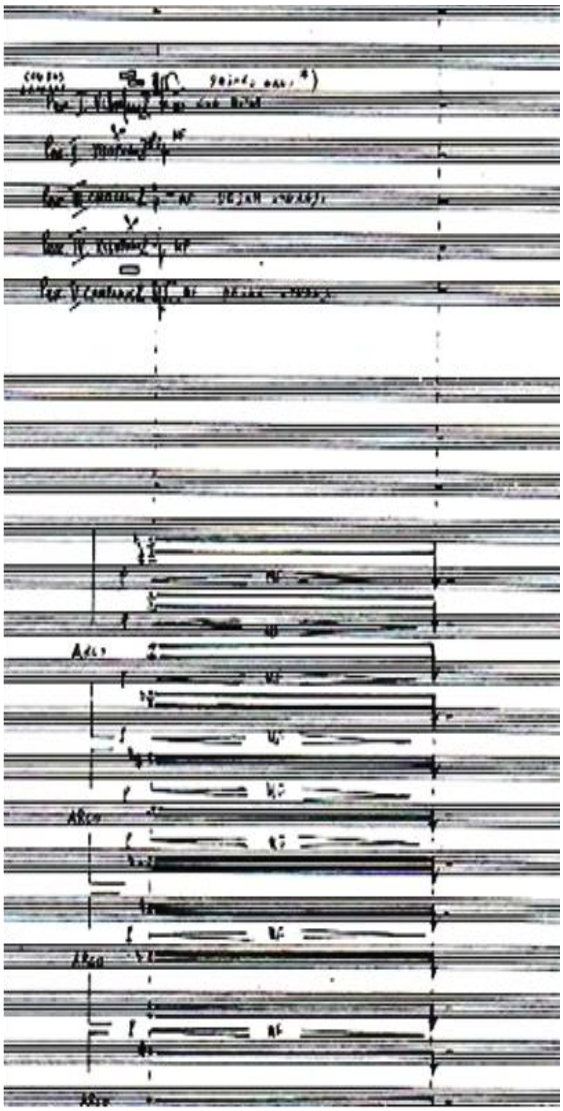


Figure 23: violence percussive ponctuelle suivie d'un cluster prolongé comme figure de l'angoisse, *Officium Defunctorum*, m.3 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Plus loin dans le mouvement, à la mesure 43 se produit un effet de surprise avant le début du canon micro-polyphonique des chanteurs solistes, par l'intermédiaire de la violence

ponctuelle. Celle-ci tend d'ailleurs à se réitérer de façon de plus en plus rapprochée, comme en témoigne cet exemple issu du *Canticum Poenitentiale (II)* (exemple audio 4).

Une violence ponctuelle est particulièrement saillante dans la fin du cinquième mouvement : la grosse caisse et le tam-tam (mesure 162), le gong et la grosse caisse (mesure 166), puis les deux grosses caisses et les timbales, notamment (mesure 170) frappent un coup sur le premier temps à chaque fois plus fort (jusqu'à *fortississimo*).

Le retardement de la violence dans certains moments accroît l'indicible. Dans l'un des passages dans lequel les cris puissants du chœur évoquent la mort[537], la prolongation des syllabes « cca » et « tum » (dans la phrase « per peccatum mors ») signale un dérèglement *par rapport* au modèle établi par les manifestations précédentes du même passage. Celui-ci s'affranchit alors de la norme qui commençait à le caractériser – c'est la troisième fois qu'il s'entend –, tout en soulignant l'indicible par l'excès duratif dans la violence. Le changement n'est ni plus ni moins qu'un retournement, puisque les durées des syllabes, de décroissantes dans les deux premiers passages « similaires », deviennent croissantes (5''-3''-2''-1''/8''-5''-3''-2'', puis 2''-3''-5''-5'').

La violence ou l'horreur prolongée dans le temps peut déjà s'entendre avant, par exemple à la mesure 39, sur une tenue puissante en cluster des vents (*fff*) et des cordes qui enlèvent la sourdine (*ff*) sur trois mesures à 4/4 (la noire tourne autour de 40 bpm). Elle préfigure la puissance ultérieure de la matière sonore dans l'œuvre. Les jeux de surprise, par ces interventions subites, marquent l'aspect inattendu de l'indicible. L'intervalle d'octave persistant s'entend juste après (voir exemple audio 5).

Dans le début du deuxième mouvement, la levée sur une mesure des cuivres avec trombones en trémolos succède à des cris ponctuels assez rapprochés. Voir exemple audio 6 « cris, début du deuxième mouvement ». Un autre exemple est audible un peu plus loin, avec des motifs de cuivres en doubles croches en direction sans cesse changeantes et superposées et liées qui vont crescendo :

[537] Deuxième mouvement, mesure 35.

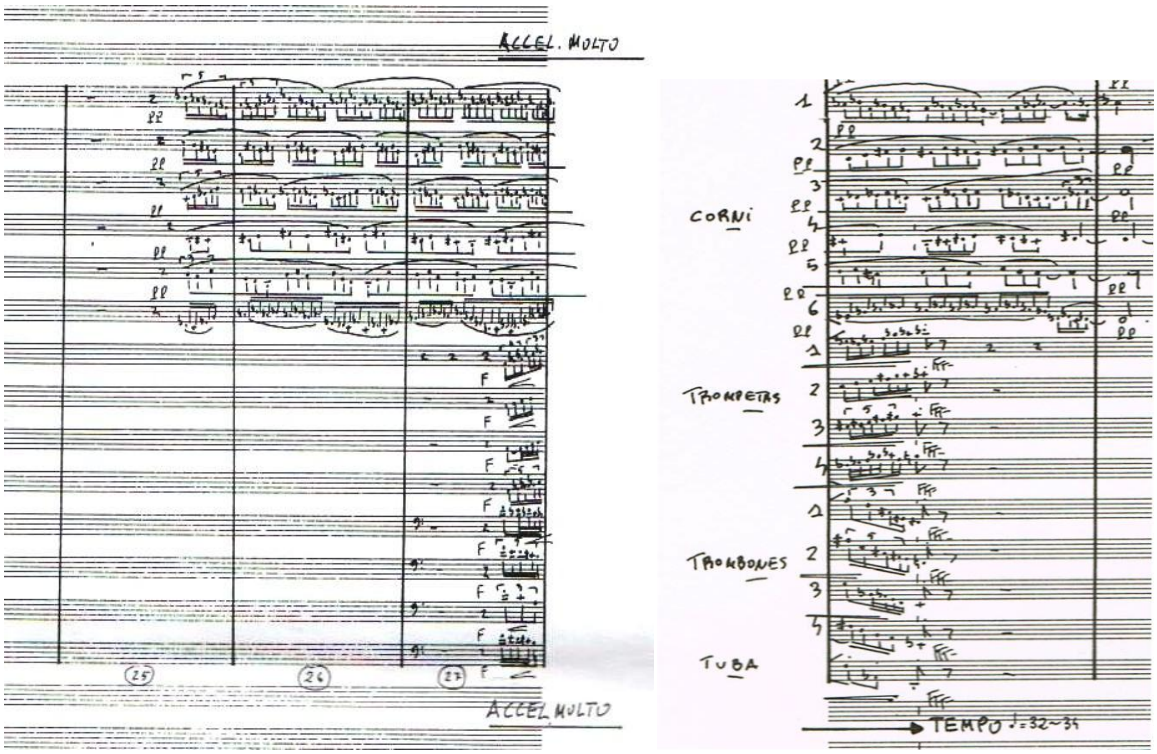


Figure 24: violence horizontale, *Officium defunctorum*, II, mm.25-29 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La violence inintelligible peut être exprimé sur une durée plus longue, comme souvent dans cette œuvre. Par exemple, à la mesure 40 du deuxième mouvement, la figure de l'entre-deux que sont les doubles-croches divergentes et superposées font entendre une angoisse indéfinissable (voir exemple audio 7 et figure 31). Un autre trait violent des vents effracte le tissu musical fait d'oscillations interminables des voix dans le début du quatrième mouvement : voir exemple audio « démesure violence par le trait des vents… ».

À la fin du troisième mouvement, c'est un nouvel accès de violence qui casse le rythme nonchalant des multiples canons imbriqués et des chants fragmentés du chœur sur des sons dont seul le registre est déterminé (aigu, médium, grave). Le tempo environ trois fois plus rapide – désormais à 144 à la noire – exacerbe la brutalité du moment, d'autant qu'il reprend beaucoup plus lentement ensuite, à la mesure 92 : exemple audio 8.

- la **souffrance** se figure, nous semble-t-il, par des dissonances ou clusters tenus, interminables ou récurrents. Dans l'exemple audio 10 « manifestation de l'insoutenable », la tension du cluster possède la particularité de faire entendre une note assez puissante dans le registre médium-grave, qui s'avérera être le *mi* de l'unisson récurrent. Celui-ci s'enchaînant sans trêve à ce cluster, nous pointons la présence signifiée du vide, et implicitement de la

mort, à l'intérieur de cet accord non classé : nous y voyons une possible représentation de l'agonie brève.

- l'**oppression**, la restriction au silence

Le parallélisme historique de ce thème nous paraît évident tant il est encore d'actualité. L'Espagne n'a pas encore condamné le franquisme et ses exactions et les prises de position à ce sujet sont délicates vis-à-vis de la loi (voir les ennuis du juge Garzón[538]). Le pacte du silence imposé par le vote de la loi d'amnistie en octobre 1977 interdit toujours des enquêtes sur les crimes franquistes. Aujourd'hui les associations et les chercheurs s'investissent beaucoup pour transmettre la vérité sur les drames qui s'y sont déroulé pendant un demi-siècle mais cela commence seulement à revêtir de l'importance. Musicalement, quelles sont les représentations de cet indicible lié à l'oppression ? Il est évident qu'il peut être parfois difficile de le différencier musicalement de l'indicible de la douleur, même si l'on décèle des différences : s'ils partagent les traits communs d'une faible intensité et d'intervalles restreints, notamment la seconde mineure dont la dissonance stigmatise la tension, le topique d'oppression fait lui entendre un ou plusieurs retours ascendants, avant le retour à l'état de soumission et s'inscrit dans un environnement sonore marqué par une force oppressante. Cette manifestation de l'irrésolution se distingue, par exemple, de la neutralisation complète de l'état d'entre-deux qui pointe l'agonie.
Exemples musicaux : mesures 99-103 (I) ; mesure 8 et al., cordes (II), *ppp*, profil mélodique hésitant et retour qui connote le repli, trémolos (figure de la mobilité qui rend sensible une indécision). Se lit sur la partition, car est à la limite de l'audible :

[538] Jugé en 2013 pour avoir voulu enquêter sur les crimes franquistes.

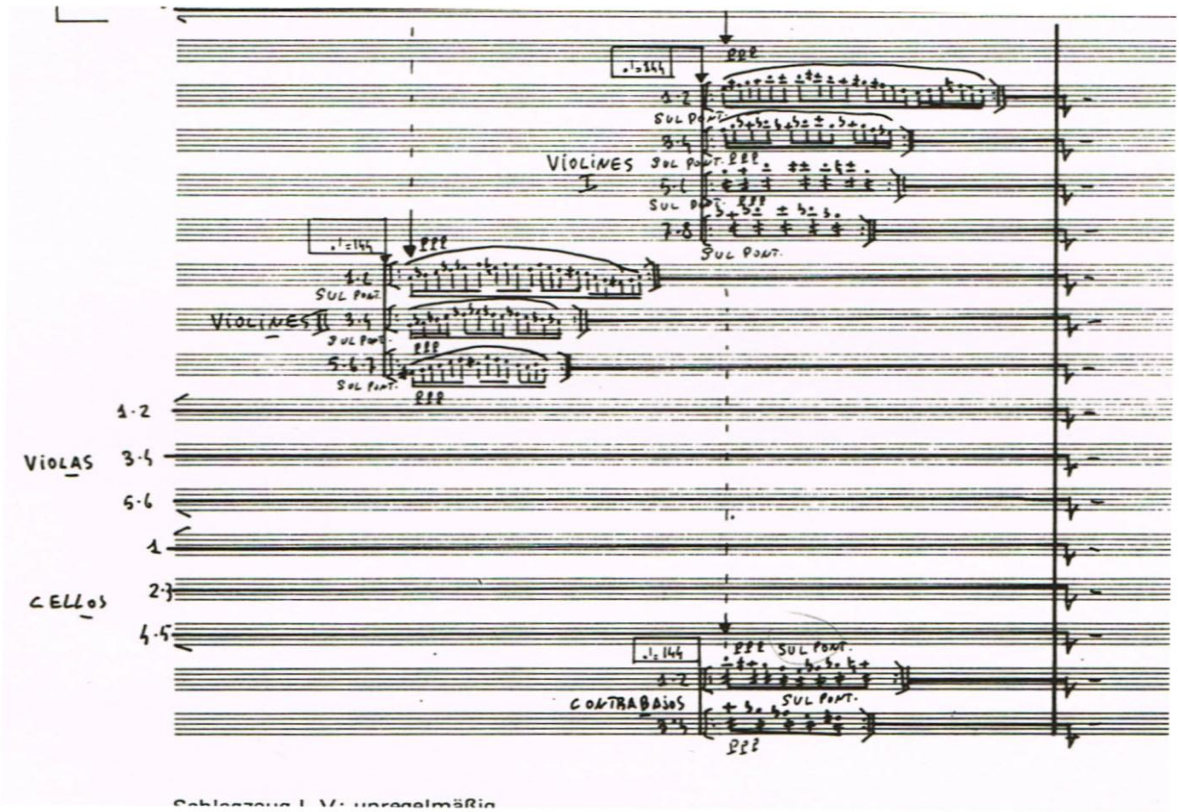


Figure 25: représentation de l'oppression, *Officium Defunctorum*, II, mm.8 et al. © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Les plaintes torturées et contenues (micro-polyphoniques) sur le Kyrie du II peuvent être interprétées d'une manière apparentée (exemple audio 13). Les retours du chant respirent la crainte et n'expriment rien d'intelligible sinon une somme de litanies confuses. Ces oscillations et irrésolutions multiples expriment aussi le doute, à la manière des « mélodies âpres et troublées »[539] de Jean-Sébastien Bach qu'il utilise pour « traduire des sentiments d'incertitude, parler d'une vie douloureuse et accablée »[540] : dans la phrase « Mon âme est pleine de doutes, peut-être vas-tu rejeter ma prière », le compositeur traite le mot *zweisfelsvoll* (plein de doutes) en « vocalise où abondent les intervalles indécis et les modulations vagues »[541] :

[539] PIRRO (André), *op.cit.*, p.54. https://archive.org/stream/lesthtiquedej00pirr#page/54/mode/2up. Consulté le 26/08/2015.
[540] *Ibid.*
[541] *Ibid.*

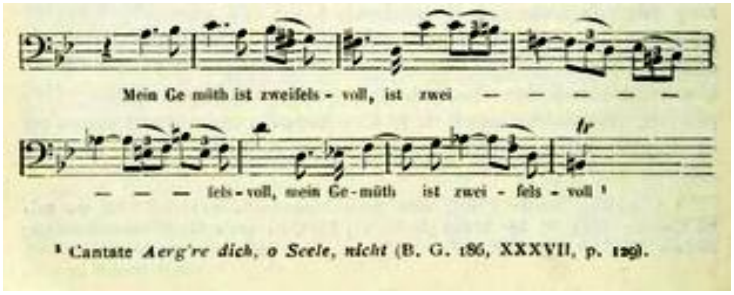



Figure 26: Jean-Sébastien Bach, Cantate *Ärgre dich, o Seele, nicht* (BWV 186, XXXVII, p.129).

- la **démesure temporelle** :

Elle s'applique, dans cette œuvre, à différents topiques :

* celui du tourment : les incantations inlassablement répétées, opprimées du chœur avec reprises non coordonnées dès le Kyrie du deuxième mouvement ; les mélodies en canons (première occurrence du motif A aux altos répété six fois – mesures 44-97).

* ceux de l'horreur ou de l'angoisse : les tenues en clusters du premier mouvement l'indiquent (mesures 44 et al., I par exemple).

* celui de la mort, comme le montrent les tenues sur l'octave ou l'unisson de *mi*. La démesure temporelle de l'expression du vide sur l'octave de *mi* est très importante dans le premier mouvement. Entendue seule ou accompagnée de clusters qui répondent au vide par la tension insoutenable, à l'indicible de l'absence par l'indicible de la tension, cette représentation de la mort est quasiment ininterrompue avant le canon des chanteurs solistes. C'est le premier marqueur de l'infini, de l'inatteignable, domaine de l'absolument Autre, voué à demeurer au-delà des frontières de la connaissance ou de l'humanité. Par nature inexprimable, sauf par l'absence ou la démesure, il se confronte à l'indicible de la violence lors de l'attaque sur le dernier contretemps de la mesure des cuivres et des cordes *fff* avant un subit diminuendo (mesure 43). L'octave dure de la mesure 44 à 67 aux cordes, pendant le canon tourmenté des chanteurs solistes, ce dernier finissant par repousser la manifestation auditive de la mort. Mais l'unisson était déjà présent dès la deuxième mesure (seul) et aux mesures 4, puis 6, avant d'envahir la texture de façon conséquente : dès le cinquième temps de la mesure 9, les bois allégés jouent l'intervalle d'octave sur 6 mesures, en relais interne (à ce moment-là , les cuivres et les cordes remplissent déjà le vide laissé par l'octave par des clusters) puis les premières cordes le reprennent sur le cinquième temps de la mesure 16 (il est

accompagné par des dissonances du reste de l'orchestre) jusqu'à la mesure 22 sur laquelle les bois prennent le relais jusqu'à la mesure 42. À ce moment-là, les chanteurs soli sont à l'unisson sur la même note, ne laissant aucune interruption à cette tenue prégnante et angoissante, puisque les cordes la reprennent, cette fois à l'unisson, jusqu'à sa dissolution, comme nous l'avons vu. Exemple : voir figures 27 et 28.

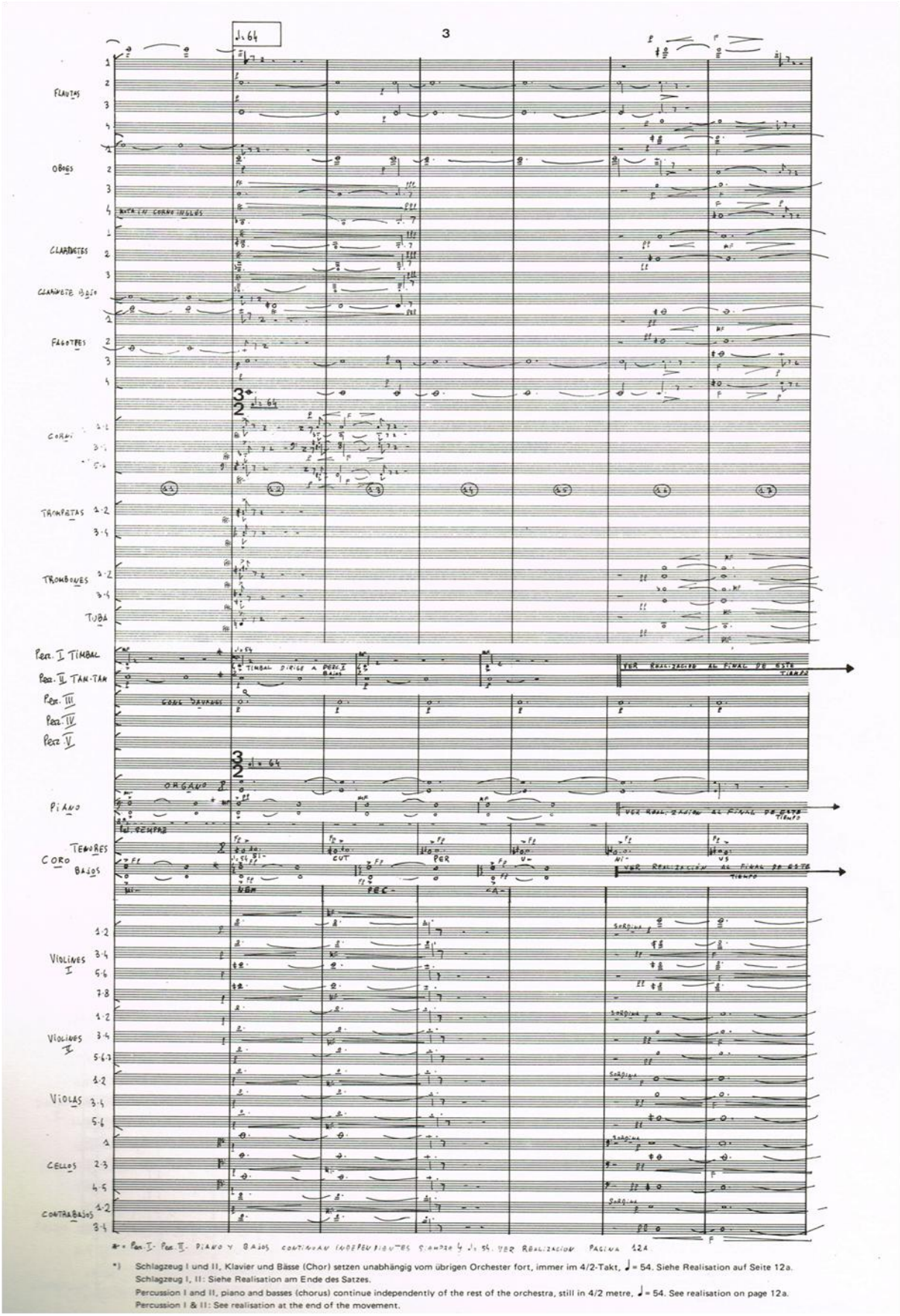


Figure 27: exemple de tenue en relais sur un intervalle d'octave persistant, *Officium Defunctorum*, I, mm.11-16 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

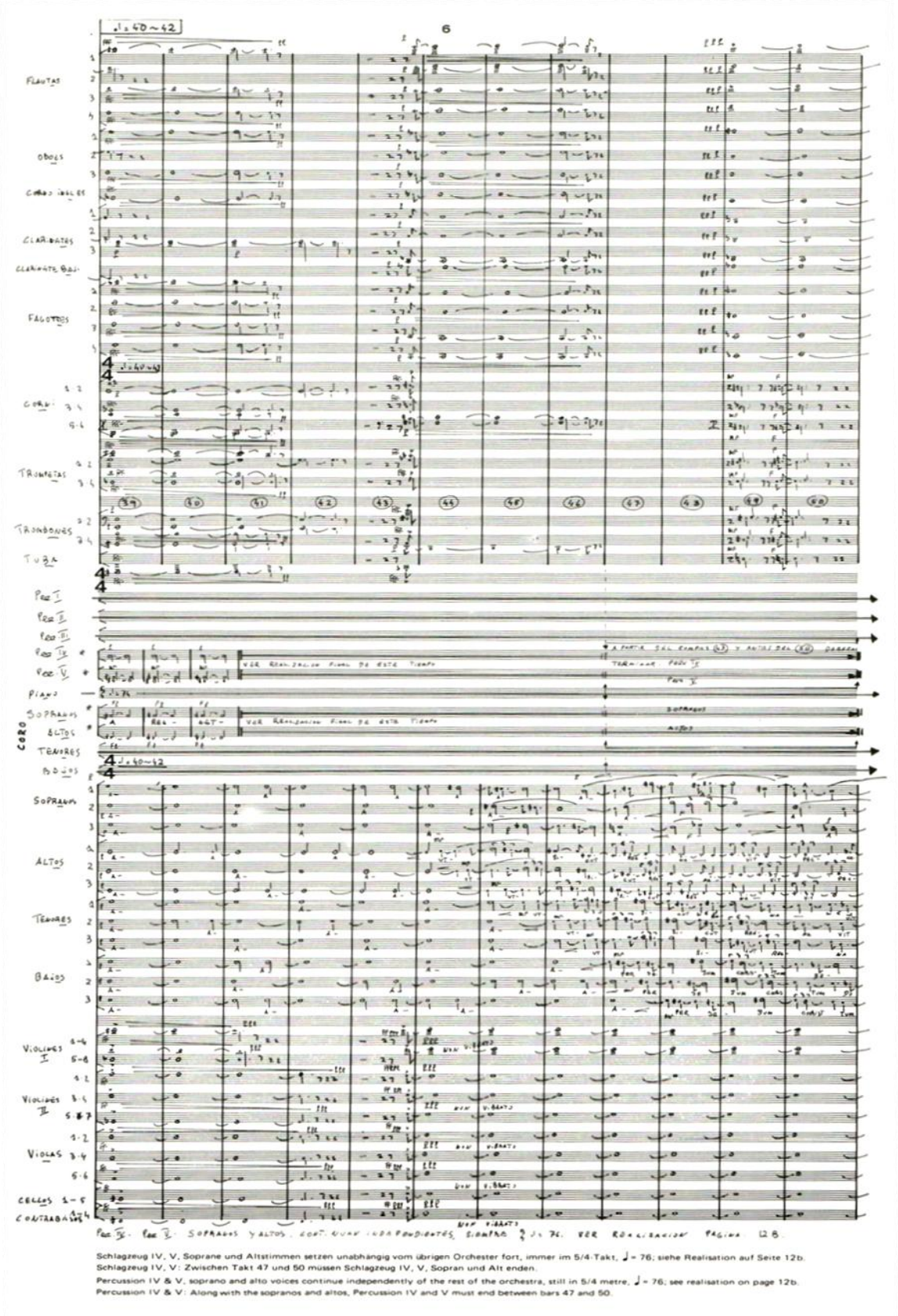



Figure 28: effacement progressif de l'octave signifiant du vide par le canon multiple, *Officium Defunctorum*, I, mm.44 et al. © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

4.2. Les figures de la **mort**

* Les figures de la mort en tant que **vide et absence** :

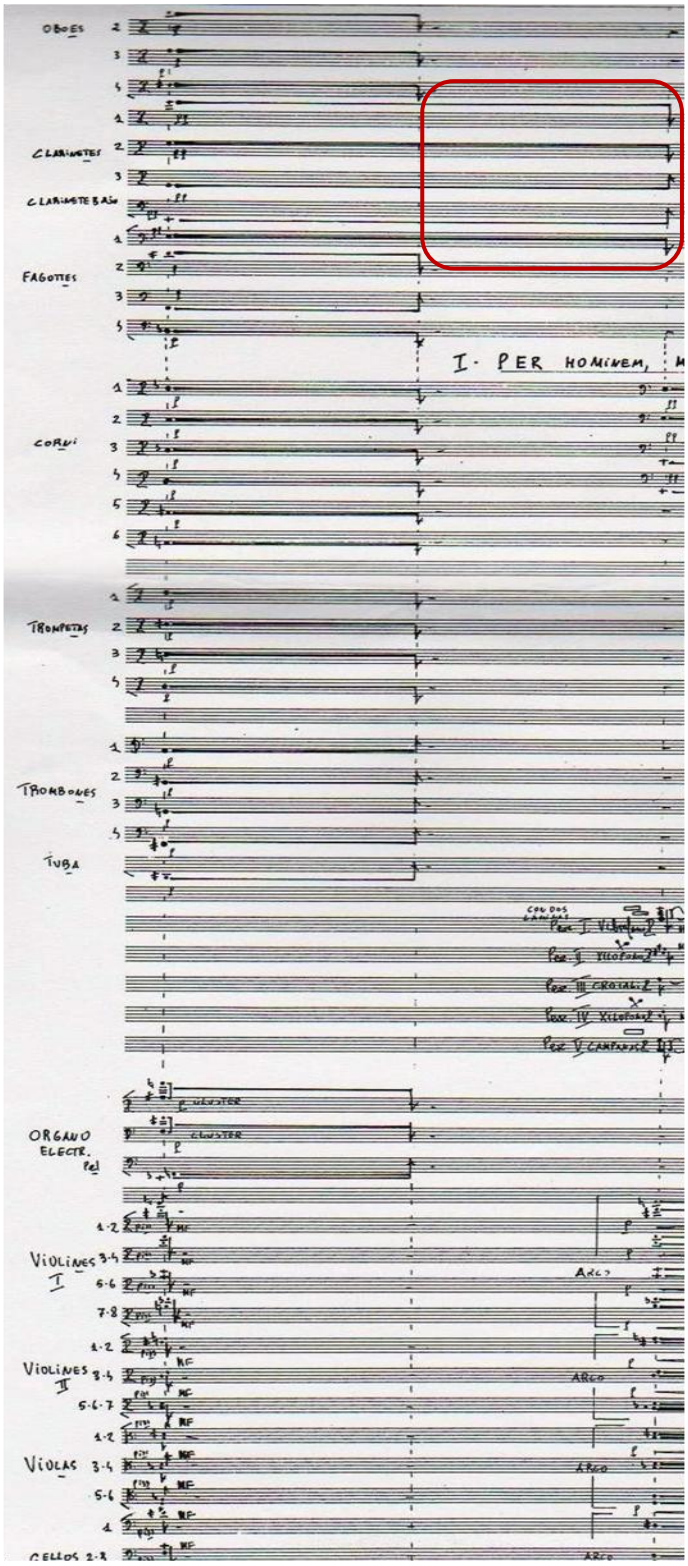


Figure 29: cluster initial d'*Officium Defunctorum*, suivi de l'unisson stigmate du vide © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

- l'unisson, comme illustré ci-dessus, revenant à la fin des mouvements I, III et V (et dans le début du III) précédé d'un cluster angoissant. Voir aussi les exemples audio qui incluent l'unisson, par exemple le n°3.
- les cloches dans le décalage du premier mouvement, ou dans la fin du deuxième mouvement, qui par habitude culturelle, renvoient aux cloches de l'église sonnées lors d'un enterrement…(dans plusieurs exemples audio ultérieurs, dont le n°11 et le n°22).

***** Les figures de l'**agonie** (ou de la mort qui prend le pas sur la vie) voire de la vie dans la mort (les fantômes du passé indicible) :

Les voix sans expression, sans vie, rabâchées mécaniquement par le chœur dans la première moitié du premier mouvement. Possibles représentations des voix des « revenants » des camps ou des exilés (nous aurons d'autres exemples différents plus loin dans l'œuvre), mesures 12- 85. À l'image de l'extrême souffrance des déportés que Jorge Semprun met en texte dans *L'Écriture ou la Vie* grâce, notamment, à une « lenteur dans sa progression » [542] qui en constitue de fait un signifiant icônique, ce laborieux cheminement, ne semble pas pouvoir aboutir à autre chose qu'à la mort tant les voix relèvent d'un processus de répétition « à l'arrêt » (Foucart), absolument dénué de dynamisme et d'évolution. Cette répétition musicale à connotation pathologique indique ainsi un état de déconnection avec la vie mais aussi une différence d'avec la mort qui est susceptible de caractériser le survivant d'un évènement indicible de manière perpétuelle (voir exemple audio 11).

Dans la première *Daliniana* s'entend une désintégration progressive. Dans *Officium Defunctorum*, à la fin du deuxième mouvement, est rendu sensible l'effacement progressif des voix solistes, agrémenté de coups épars de cloches et de crotales qui pointent symboliquement la mort (exemple audio 22). Les voix en imitation libre s'enchevêtrent jusqu'au brouillage, se fondent en un tapis sonore indéterminable. Seules quelques cloches ou percussions viendront, par notes isolées, souligner l'expression du « presque-rien » de cette séquence.

Pourtant, la vie reprend le pas sur la mort (comme avec le canon de la fin du premier mouvement qui efface le vide inhérent à l'unisson, voir figure 28), mais jamais définitivement. En effet la mort « exhibe son visage le plus cru au moment même où la vie semble reprendre ses droits et où les signes, hier visibles, de la mort […] ont disparu »[543]… L'octave de l'indicible absence disparue, repoussée par l'incantation des chanteurs solistes, et

[542] SEMILLA DURAN (Maria Angelica), *op.cit.*, p.140.
[543] *Id.*, p.133.

ce malgré une réminiscence à la toute fin du mouvement, sera remplacée par le visage terrible de la mort dès le premier instant du deuxième mouvement. « Per pe-cca-tum mors », épèle alors le chœur sur des hauteurs soit indéterminées dans des registres sommaires soit « les plus hautes possibles »[544], qui donnent l'impression de cris de terreur d'autant que des clusters en total chromatique, qui diffusent une tension extrême, les soutiennent (exemple audio 6). L'indétermination des hauteurs des voix et le flou produit par les clusters marquent le dépassement de la limite, la transgression. Le passage est réitéré deux fois. La seconde fois, toutes les voix chantent/crient le plus aigu possible (ce qui est symbolisé par le triangle vide au-dessus du texte) et font durer les syllabes :

[544] HALFFTER (Cristobal), *Officium Defunctorum*, Vienne : Universal Editions, p.12b.

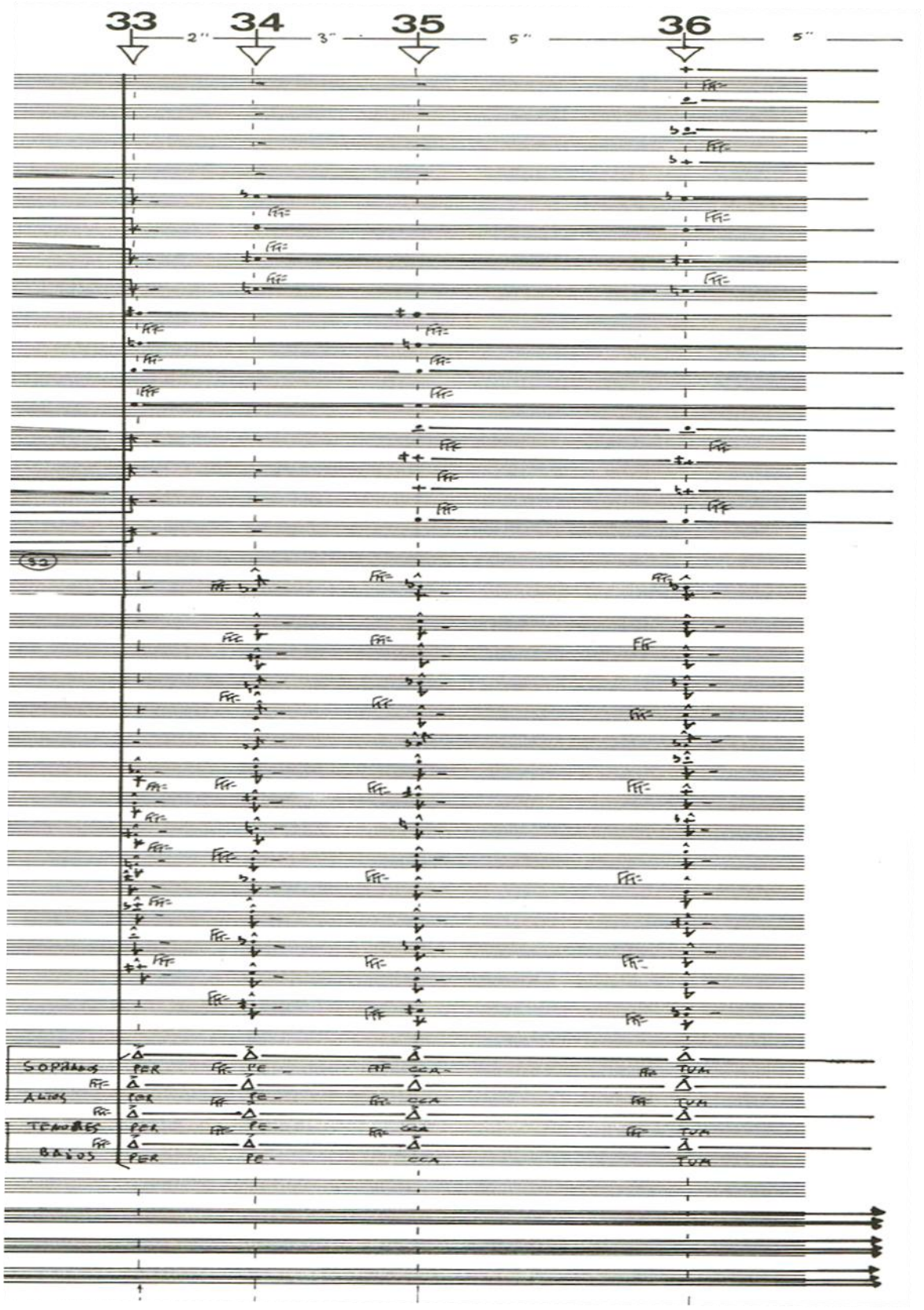


Figure 30: cris prolongés et clusters indicibles, *Officium Defunctorum*, II © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

4.3. Les figures de l'altérité absolue

Halffter exprime l'indicible sans porter atteinte à son altérité. Au contraire, avec *Officium Defunctorum*, il participe au nouveau paradigme à l'œuvre dans les textes postmodernes, dans lequel « les différences, les discordances » et l'omniprésence de la mort permettent de compter sur l'altérité absolue comme une entité constituante de la vérité.

***** La figure de l'entre-deux **: le neutre ou le flou.**

Afin de saisir l'indicible sans trahir l'altérité qui lui est inhérente, Killeen propose de « se mettr[e, dans les textes], à l'écoute d'une syntaxe qui, en articulant sa phrase, en fait entendre l'inarticulé »[545]. La neutralité qui sera produite par des superpositions d'éléments divers, voire hétéroclites, illustrera la catégorie située en-dehors de la pensée dualiste ainsi formée dont nous avons expliqué le concept en première partie, et qui trouve des formes actualisées dans divers phénomènes, situations ou états liés à l'indicible évènement.

L'expérience-limite est toute représentative de l'altérité absolue. En premier lieu, s'observe sur le plan moral la saturation psychique provoquée par l'incommensurable violence ou horreur. D'autres situations, comme celle de la survie dans le camp de concentration, peuvent porter la marque d'un « état indéfini et indéfinissable, dont seule l'antithèse peut fournir la clé de lecture : vivre la mort, mourir la vie, respirer les cendres des camarades morts dans l'enceinte du camp ou sentir l'odeur nauséabonde des crématoires plus tard, dehors, pour toujours. » Le survivant « n'appartient ni au monde des vivants ni au règne des morts, mais est condamné à se diviser », ayant « traversé [la mort] [ou] été, plutôt, traversé par elle », ce qui met en exergue une fusion, du moins « une familiarité avec la mort [qui] est devenue un trait identitaire »[546]. Halffter, comme Goya sur ce point, semble avoir l'intention de faire entendre les atrocités telles qu'elles ont été expérimentées, du double point de vue des victimes et de l'observateur. Un état qui se joue de cette dualité fondamentale entre mort et vie pourrait s'entendre dans la fin du second mouvement : les voix du chœur en double-canon micropolyphonique, dans une nuance *piano*, diffusent un ensemble de sons indéfinissable et agonisent très lentement, jusqu'au cluster *pianississimo* – pendant que les coups de cloches ressassés confirment la prégnance de l'idée de mort. La *différence* de l'être (Rinn) est ainsi rendue sensible pendant ce passage.

[545] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.41.
[546] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.126.

Les représentations de l'entre-deux, de par les subversions qui y sont à l'œuvre, s'alimentent des processus d'inversion, de superposition, et d'altération, marqueurs de l'indicible. Les représentations comportant ces processus compositionnels sont nombreuses pour les deux derniers. Prenons un exemple de l'une des nombreuses occurrences de la superposition de motifs faits sur le même modèle mais évoluant vers une direction opposée de cette partition : elle produit un effet de flou indéfinissable (voir figure 31 ci-dessous). Parfois, ces motifs occupent tout l'espace des hauteurs compris entre leurs deux extrêmes. Le rendu sonore est une indétermination totale, seule la puissance de la matière sonore ressort comme une donnée essentielle, stigmate de violence, ou d'angoisse dans le cas d'un accroissement d'intensité qui rappelle la sensation réelle d'une inquiétude croissante. Dans l'exemple de la mesure 56 du deuxième mouvement, cette puissance s'accompagne de glissandi qui stigmatisent l'au-delà, le dépassement de la limite : voir figure 32.

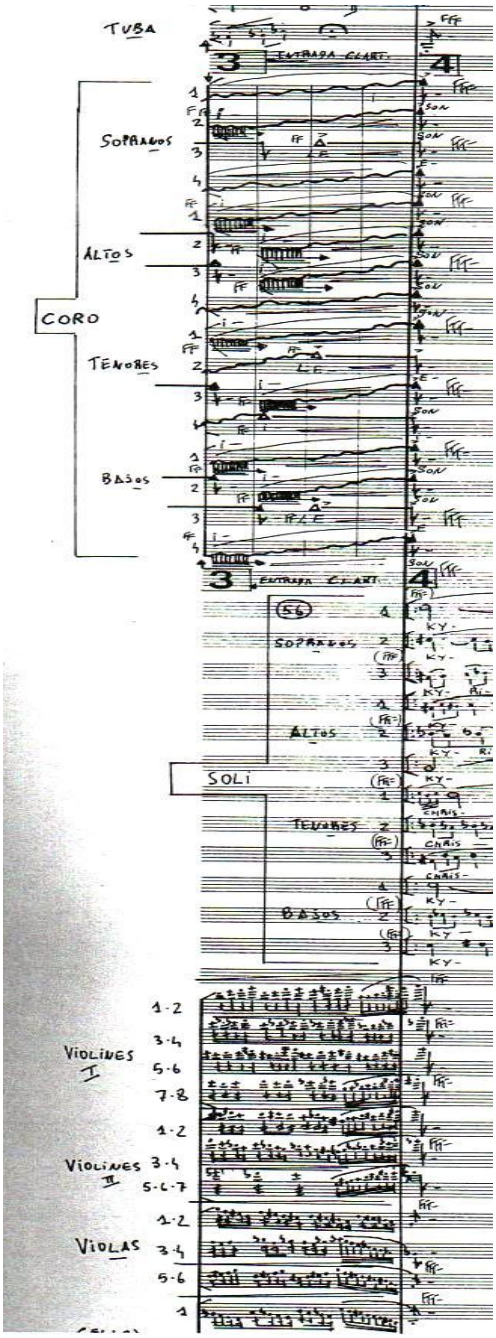


Figure 31: figure de l'entre-deux et de l'angoisse, *Officium Defunctorum*, II, m.40 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

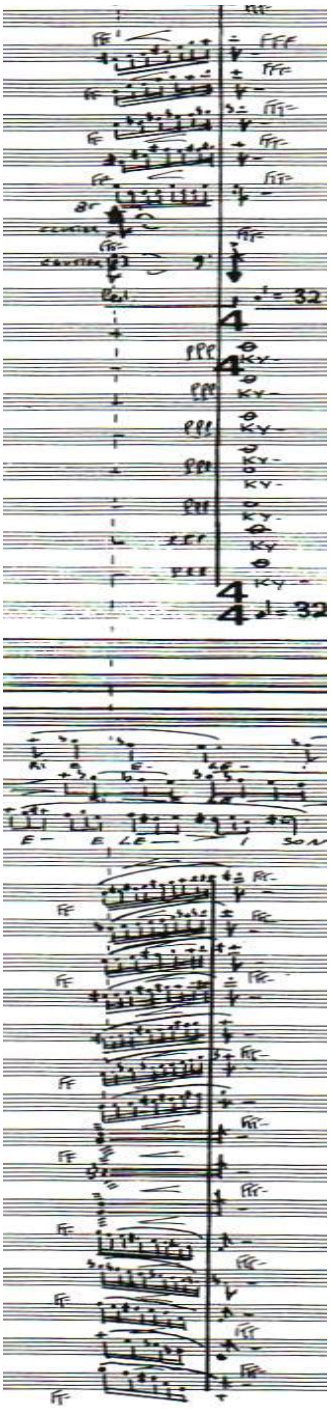



Figure 32: représentation du flou teinté ici d'effroi, aux cordes et au chœur, *Officium Defunctorum*, II, m.56 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La superposition joue un rôle essentiel dans ce « brouillage ». Que celle-ci fasse écho à une réalité déchirée où l'innommable et l'agréable coexistent – comme pour Jorge Semprun au camp de Buchenwald qui, expérimentant une « coexistence impossible » voyait jour après jour ses compagnons disparaître et qui, pour vivre quelque part sans penser toujours à la survie, rêvait d'une femme merveilleuse ; ou bien qu'elle corresponde, comme dans un bon

nombre de cas, au flou de conscience dont est victime le sujet subissant l'atrocité de l'évènement, cette superposition est une « étape » de l'indicible expérience et une représentation de celui-ci. Cette superposition est dans certains cas un marqueur de deux mouvements psychiques opposés et qui, dans le contexte de l'indicible évènement, peuvent être des échos des efforts pour survivre et des élans destructeurs. Dans certains contextes extrêmes, deux types « d'aspirations » peuvent coexister en l'individu un moment : celui qui caractérisait le sujet libre, avant l'évènement, et celui qu'il adopte pour survivre, en niant bien souvent le précédent. Michaël Rinn a ainsi relevé dans le roman *La Nuit* de Wiesel, le tiraillement du héros entre ses principes et ce qu'il doit désormais faire pour survivre, entre la vie psychique et l'évitement de la mort physique dans l'univers concentrationnaire. Pensons aussi, dans le contexte espagnol, au tiraillement que la guerre a représenté pour certains : George Bernanos par exemple, monarchiste et très pieux, vit pendant quelques semaines l'engagement de son fils sous les couleurs de la Phalange d'un œil approbateur ; puis, l'horreur de l'épuration systématique et sa « connivence » avec l'Église le « dégoût[a] » au point d'écrire son « déchir[ement] » dans les *Cimetières sous la Lune*[547]. Le flou global exprimant la perte de repères et pouvant aller jusqu'à la schize de l'être, se traduit aussi dans *Officium Defunctorum*, selon nous, par la micro-polyphonie utilisée lors des incantations des soli. La multiplicité de voix qui dissonent et avancent sans un regard l'une pour l'autre traduisent bien cet arrachement à soi total, cet éparpillement de la conscience. Les répétitions indépendantes des séquences montrent assez le déni de conjonction entre les voix. Nous entendons la manifestation sonore d'un « mouvement centrifuge […] qui se propage entre les êtres tout en les dispersant »[548], phénomène social particulièrement sensible dans les contextes de guerre.

Cependant, l'absence de disparition des parties, et leurs continuités propres, combinées à leurs profils mélodiques torturés indiquent la présence d'une douleur à la fois personnelle et collective. Celles du Kyrie du *Canticum Poenitentiale* s'étendent sur près de quarante-trois mesures (mesures 6-49) avec leurs reprises délibérément non coordonnées (voir l'exemple audio 13 « voix indépendantes et ressassées » et la figure 33 ci-dessous). Cela s'entend également dans les cris collectifs (voir figure 30) et se confirme à partir de l'expression de l'absolue altérité, qui fusionne musicalement ces tourments. (À noter, l'accompagnement indéfinissable et *pianississimo* du thème A altéré aux vents en double

[547] D'après SALVAYRE (Lydie), *Pas pleurer*, Seuil, 2014, pp.11-12.
[548] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.25.

canon, le deuxième aux instruments à registre grave, simultané, étant un miroir libre du premier, aux vents à registre aigu).

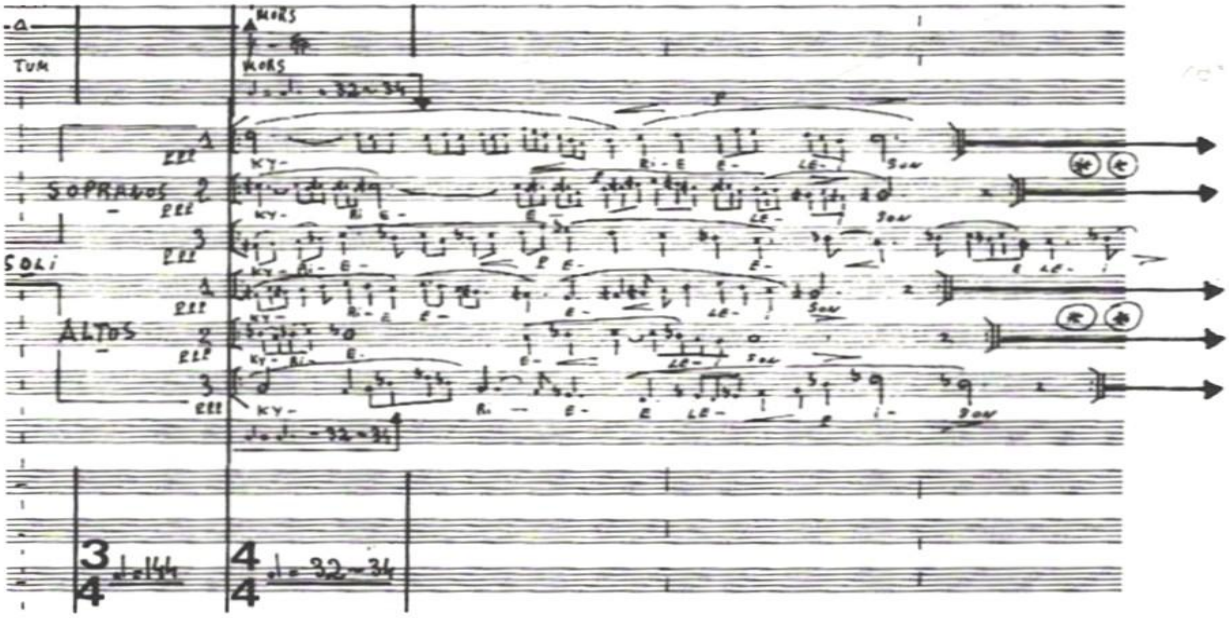



Figure 33: mélodies plaintives entremêlées, *Kyrie*, II, mm.6-49 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Le compositeur indique en page 12b « qu'il ne faut jamais qu'une mélodie ne se détache plus qu'une autre, [et] que cela est égal si le début des différentes répétitions chaque voix se trouve à un endroit différent des fois précédentes vis-à-vis autres voix»[549]. Cette neutralisation participe à l'expression de l'entre-deux, de l'indifférencié. L'on imagine l'individu noyé dans la masse des fervents, indiscernables face à l'absolu de la parole principielle ; mais aussi, compte-tenu du contexte, la victime de la guerre meurtrie par les pertes, devenue autre et victime avant tout ; l'on peut penser aussi au déporté devenu un anonyme numéroté, humilié et utilisé jusqu'à sa date de péremption ou bien aux femmes dont l'identité a été niée quand elles furent tondues – les exemples ne manquent pas.

La multitude des parties qui semblent s'auto-cloisonner connote également la division d'une unité et fait inévitablement penser, dans le contexte espagnol, au conflit fratricide de la guerre civile, et au niveau individuel, au destin tragique de l'homme isolé par la guerre, l'exil ou la mort, de sa communauté. Comme l'exprime implicitement Semprun dans *Adieu Vive Clarté* lors de sa première « présentation » : « J'avais quinze ans, la guerre d'Espagne était perdue »

[549] Trad. de l'espagnol : « repetir siempre igual eindependientementeque [sic], […] procurando que no destaque nunca [souligné par le compositeur] una melodia mas que las otras. No importa que al cabo de varias repeticiones cada voz se encuentre en un lugar diferente de las primeras veces, con respecto a las otras […] ».

–, le destin de l'Espagne semble intégré au destin personnel[550] : en effet, « le parallélisme syntaxique de la phrase opère l'identification symbolique entre le pays et l'individu »[551].

Le brouillage est également l'apanage des voix parlées dans le troisième mouvement. L'incompréhensibilité est mise en relief par Halffter pour rendre compte de l'éclatement humain que provoque la guerre. Ici, par le symbole du recouvrement textuel multiple, l'indicible cède sa place à l'incompréhensible – deux concepts liés, comme le montre ce schéma de M. Rinn:

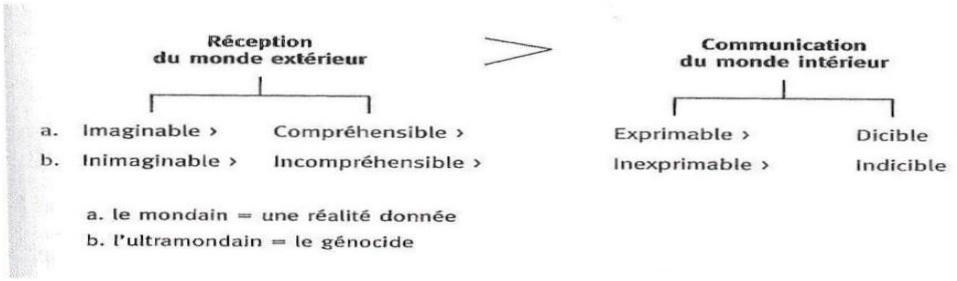


Figure 34: liens existant entre les différents lexèmes d'indicible. Michael Rinn, *Les récits du génocide*, p.49.

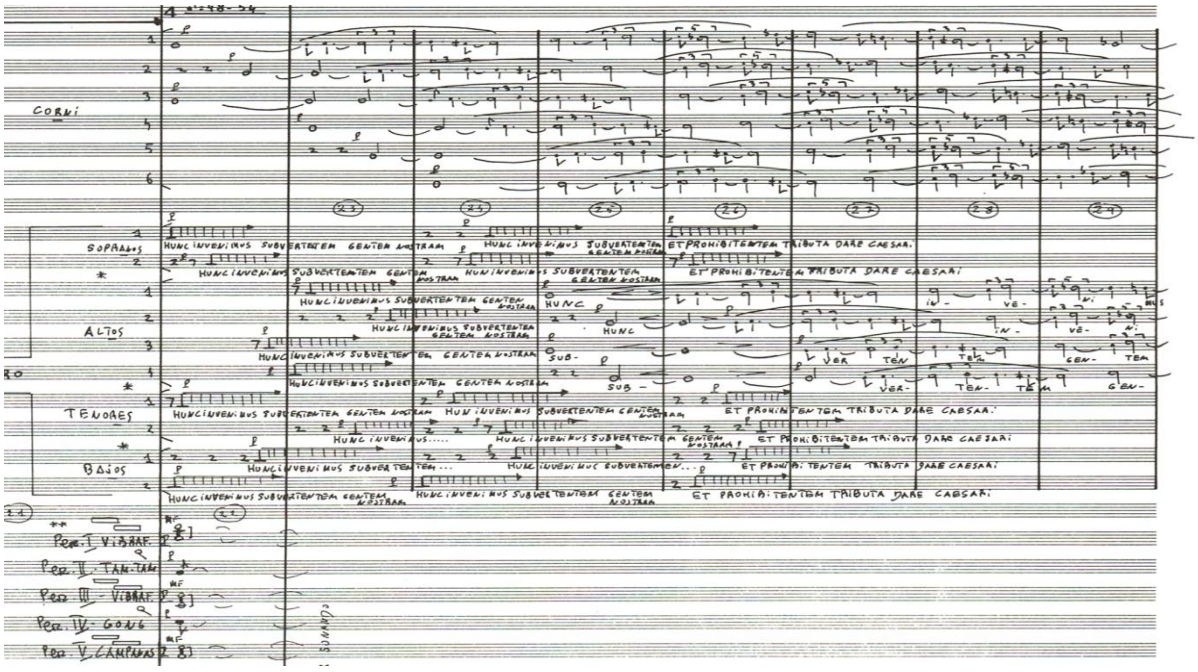


Figure 35: tapis sonore de voix parlées entremêlées, III, mm.22 et al., *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

On entend le passage de l'expression du flou/neutre à celle du chaos à partir de la mesure 47 du deuxième mouvement : en effet, l'indéfinissable produit par la micro-polyphonie des huit voix sur le Kyrie est alors rejoint par des motifs indécis et rapides, répétés en rubato aux vents, à la limite de l'audible et des trémolos de cordes soulignant l'irrésolution et l'agitation

[550] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.173.
[551] *Ibid.*

par leur nature même ; mais surtout, cet énigmatique et sombre frénésie va prendre une tournure totalement indicible à partir du moment où la superposition du Même altéré ou repris en décalage aux voix dédoublées se combine à des glissandi se chevauchant, produisant une représentation de l'au-delà impressionnante. Le chaos est ensuite confirmé par les appels des cuivres qui ajoutent leur puissance au dérèglement général : voir figure 36 et exemple audio 14 : « passage du brouillage au chaos ».

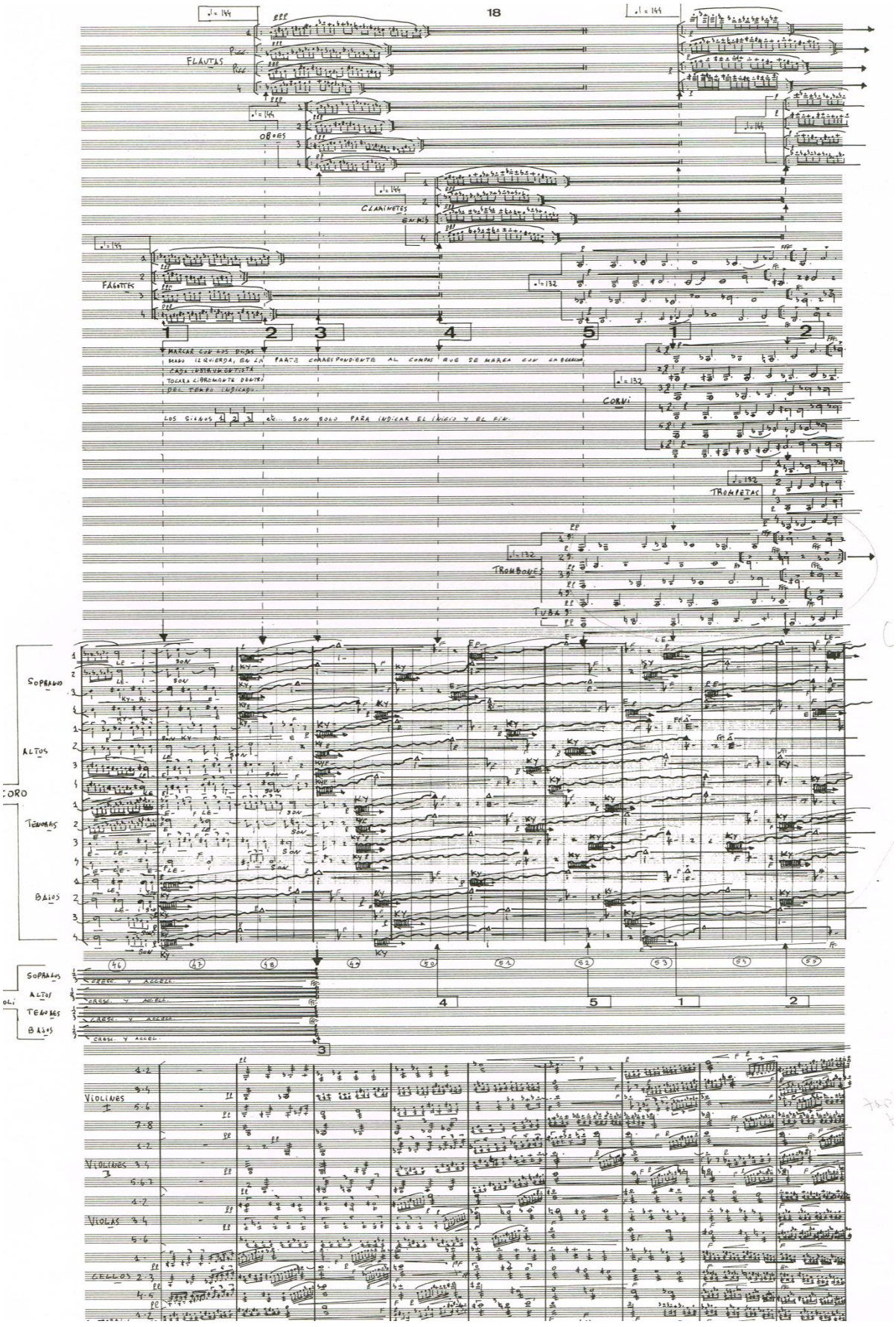


Figure 36: passage du brouillage au chaos dans le deuxième mouvement d'Officium Defunctorum, m.47 et al., *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Nous pourrions faire nôtre cette observation de Marie-Chantal Killeen à propos des écrits postmodernes sur l'indicible, en remplaçant le mot « textes » par « compositions » : « ce n'est point un hasard, encore moins une question d'élitisme, que tous ces textes soient difficiles d'accès ». Elle souligne qu'une « éthique d'interruption et du retrait » est à l'origine de cette opacité : elle produit une « expérience d'arrachement – de non-identité au mot, au sens et à l'être »[552] ainsi, et il remplit ainsi son but, le livre/la composition conserve « pour tout un chacun sa dimension d'altérité radicale ». L'altérité absolue nécessite ici des superpositions multiples, une micro-polyphonie complexe ainsi qu'une continuité excessive dans l'expression du neutre, comme ici à la mesure 17 du quatrième mouvement : voir figure 37 et exemples audio 15 et 24.

[552] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.28.

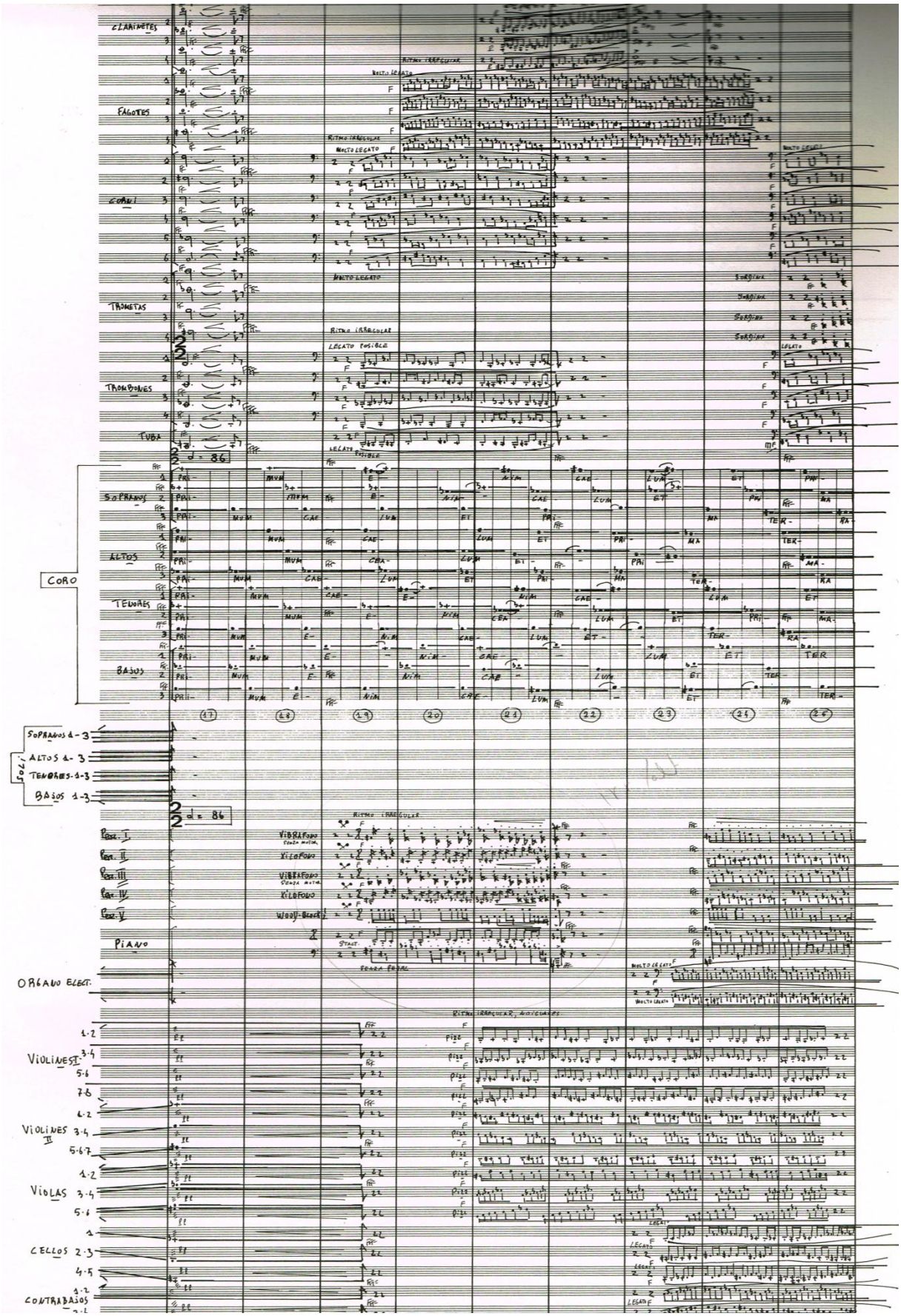


Figure 37: altérité absolue, *Officium Defunctorum*, IV, mm.17 et al. © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

4.4. Les représentations de l'irréel

Par ailleurs, mais corrélativement à cela, les vibraphones, xylophones et woodblocks participant par blocs à l'agitation contrapuntique inexprimable, permettent l'accès à l'évocation de la fantaisie par l'intermédiaire de la double disjonction de leur timbre, qui dénote avec le reste des phénomènes sonores, et des écarts que rendent sensibles leurs suites de notes de hauteurs diverses. Se stigmatise alors un déni de logique qui nourrit le champ de l'irréel, celui-ci s'avérant être employé pour représenter une expérience indicible. En parlant de la torture, Jean Améry a explicité le lien entre les deux en scrutant la victime sur le plan psychologique :

> Ce dont je suis certain c'est qu'avec le premier coup qui s'abat sur lui, il est dépossédé de ce que nous appellerons provisoirement la confiance dans le monde. Beaucoup de choses la constituent ; par exemple la foi en une causalité à toute épreuve, foi irrationnelle et impossible à justifier logiquement, ou encore la conviction également aveugle de la validité de la conclusion inductive.
> AMÉRY (Jean), *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, p.61[553]

Pour ce qui concerne l'indicible de l'horreur de la guerre, des camps ou de l'exil au point de vue éthique, l'irréel est employé par les artistes ou les écrivains pour rendre compte de ce qui échappe à l'homme qui se trouve assailli par l'horreur. L'impressionnante récurrence des représentations fantastiques de la violence extrême dans le cinéma espagnol milite en ce sens. En musique, les topiques de l'irréel ou de la fantaisie sont légion dans les œuvres composées sur les thèmes de la guerre ou de la mort.

L'étrangeté des alliages de timbres ou des effets produits par des modes de jeu particuliers comme le frottement d'un archet sur le tam-tam ou le vibraphone crée une impression d'irréalité, ici par exemple, dans un calme qui évoque l'apaisement de l'après-seuil. Tarasti confirme que le sème de l'*étrange* est « subordonné » et « présupposé [au] sème du fantastique »[554] – catégorie qui outrepasse la frontière du réel ; la perception des frottements peu usités produit une sensation d'insolite, de légère incongruité par l'écart qu'ils créent avec les autres éléments sonores, tandis qu'ils se détachent d'une représentation de quelque chose de connu par l'inouï du timbre. Des tenues qui semblent infinies, aux cordes ou aux vents, toujours dans une très faible nuance concourent à la sensation d'ineffable (par la

[553] Cité in SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.141.
[554] TARASTI (Eero), *Mythe et musique*, *op.cit.*, p.149. D'après KURTH (Ernst), *Romantische Harmonik and ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Berlin, 1923, p.90.

démesure temporelle et l'intensité à la limite de l'audible, qui indiquerait l'entrevisible du divin). Ces éléments peignent un mystérieux au-delà qui serait parfaitement apaisé sans les quelques réminiscences des clusters signifiants de l'indicible de l'horreur venant pourtant s'y projeter. Voir l'exemple audio « expression de l'après-seuil (…) » et figure 38.

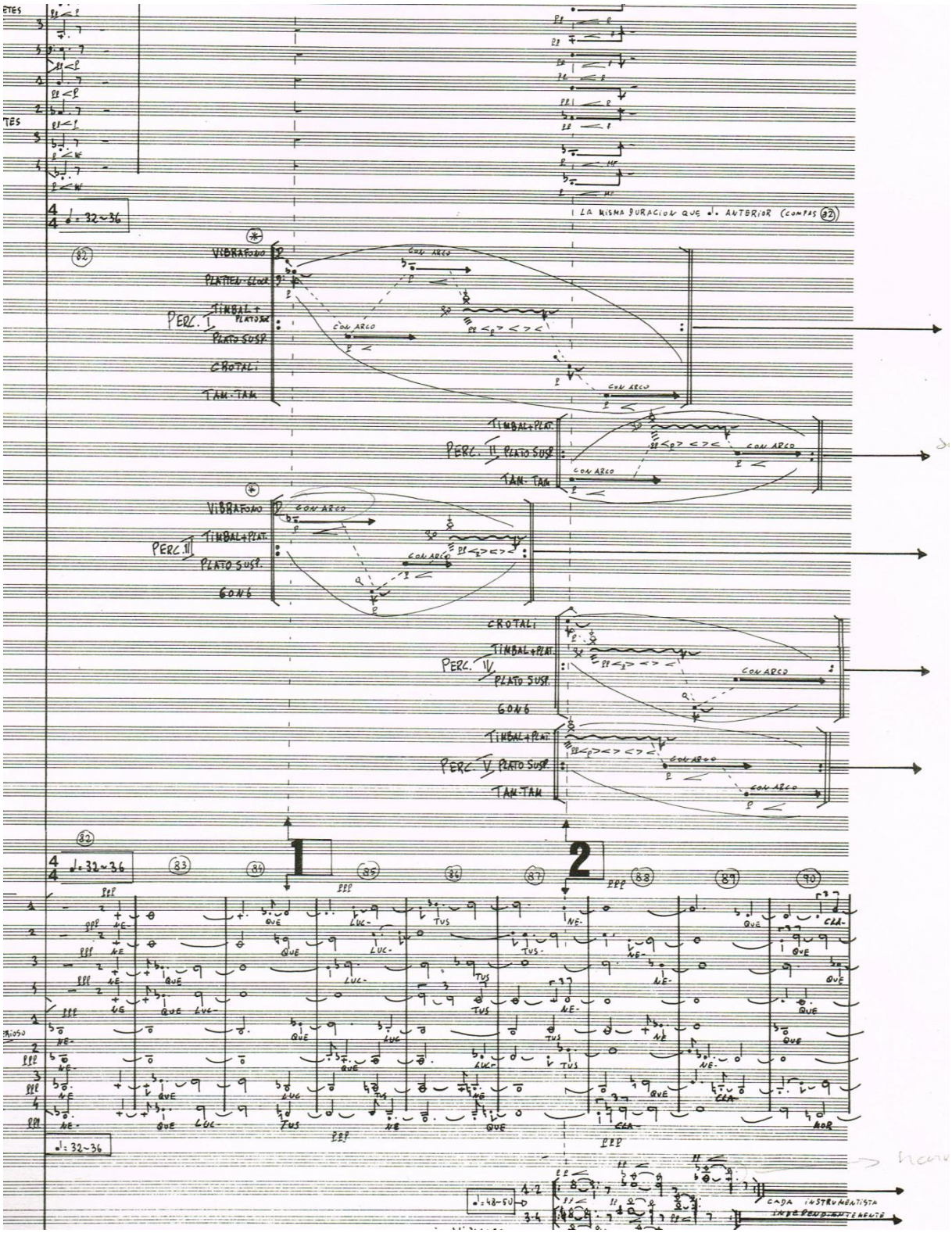


Figure 38: étrangeté des timbres dans la représentation de l'irréel, *Officium Defunctorum*, IV, m.82 et al.
© Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Relevons un autre exemple audio d'un passage cette fois sujet à des changements de dynamiques qui produit bien avant cela, dans le troisième mouvement, une même impression d'irréalité par la sensation d'insolite créée par des procédés similaires : voir l'exemple « 16-manifestation de l'irréel par les timbres » et figure 39 ci-dessous :

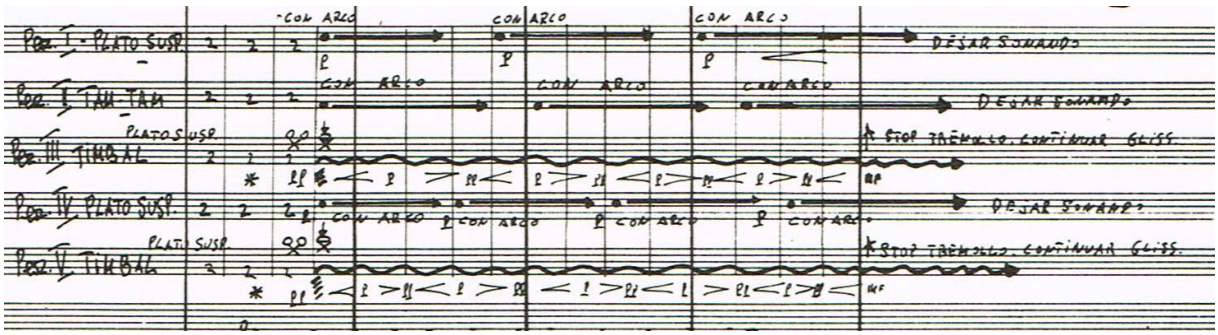



Figure 39: modes de jeu particuliers (percussions *con arco*) qui produisent des effets d'irréel, *Officium Defunctorum*, III, mm.33 et al. © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La représentation de l'irréel liée à celle de l'altérité absolue revient peu après dans une frénésie contrapuntique impressionnante (l'un des passages les plus représentatifs de l'indicible de cette partition) et est soulignée par les timbres des percussions (xylophones, vibraphones et wood-blocks) : voir l'exemple audio 17 « indicible et irréel (…) ».

Plus tard (IV), le mouvement par paliers ascendants des harmoniques aux quatre premiers violons et les sonorités aigues des timbres des percussions jouées avec l'archet confèrent, à l'instar du moment du début du troisième mouvement, un caractère ineffable au passage. Voir l'exemple audio « irréel (IV) ».

Signalons une fois encore la place de ces deux moments figurant l'irréel. Le premier s'entend au milieu d'un moment d'oppression (extrême ramassement des intervalles vocaux, faible nuance), de trouble (enchevêtrement de voix parlées incompréhensible et micropolyphonie générant un flou) et de souffrance (très longues tenues en clusters des instrument mélodiques). Ce moment statique reflétant l'*être* dans tout son affaiblissement succédait à un passage chaotique impressionnant ; quant à la seconde occurrence du topique de l'irréel, elle intervient dans une grande accalmie précédée d'un passage d'une violence démesurée : ce positionnement dans le déroulement de l'œuvre renforce selon nous la perception et la compréhension de ces passages comme signifiants de l'après-seuil, en tant que prolongement des phénomènes musicaux retraçant, au niveau sensible, les évènements subis par la victime et ses états consécutifs : la violence ; le flou cognitif qui en découle ; la

souffrance ; la perte d'identité, la disparition ou la mort ; l'au-delà. Ils soulignent d'une part la répétition de la mort, son aspect cyclique dans cette musique, ainsi qu'un aspect fantastique de la mort auréolé de croyance compte-tenu de la douceur de ces moments (surtout le second). D'autre part, les successions de topiques témoignent parfois d'une certaine liberté : le déroulement purement musical suit sa gestation pour faire naître, le moment venu, des figures se faisant les épiphanies d'un sémantisme latent (ou parallèle), axé sur un imaginaire chaotique ; malgré les récurrences de ces thèmes pointant la hantise d'évènements indicibles passés et leur succession parfois très logique ou causale, s'entend dans la globalité de l'œuvre un éclatement chronologique marqué par les réminiscences d'angoisses ou de violence après les évocations de la disparition, de l'au-delà, de la souffrance…

4.5. Les figures de la réminiscence du trauma

- Les figures de la **hantise** :

Sur le plan temporel, les interruptions, réminiscences de la violence indicible ou de la confusion traumatique confirment parfaitement les modalités de représentation de l'indicible à l'époque contemporaine, de la littérature (Blanchot, Jabès, Semprun, Wiesel) au cinéma (Resnais, Godard, Arrabal, et dans les films de genre : Del Toro, Medina, Balaguero). Si Godard établit le lien entre le cinéma et l'indicible dans *Histoire(s) du cinéma*, en tentant de montrer à l'aide, notamment, de répétitions visuelles, auditives et textuelles évocatrices excessives que cet art se borne, au fond, à raconter indéfiniment l'histoire de la mort et celle du désir, Fernando Arrabal, dans *L'Arbre de Guernica*, nous assaille « d'images-choc, de couleurs agressives, de situations-limites »[555] qui s'agenceront dans « une logique du cauchemar, une angoisse de labyrinthe »[556]. Il en va également ainsi dans « l'œuvre de mort »[557] de Cristóbal Halffter, sans cesse hantée par les réitérations de la violence ou du trauma. La représentation du vide assortie de celle de la tension insoutenable, toujours juxtaposées dans ces moments-là, reviennent ainsi à la fin des mouvements I, III et V, en plus de l'occurrence initiale et de la rémanence du début du troisième mouvement. Les pics de violence et les puissants accès de matière sonore plus horizontaux ne se comptent plus,

[555] OMS (Marcel), *op.cit.*, p.256.
[556] *Id.*, p.257.
[557] Selon la formule donnée par Claude Samuel au lendemain de la première mondiale d'*Officium Defunctorum* donné par l'orchestre national de France. « L'Office des défunts », Le Matin, 2 février 1979.

semblant refuser les compromis que la communauté semble tenter de négocier avec la Mort. Chez Semprun également, « il arrive souvent qu'un même évènement soit raconté plus d'une fois »[558] : comme l'explique Maria Angelica Semilla Duran,

> « ils ajoutent [à][…] chaque fois, comme le Moi en processus de recomposition, […] de nouveaux éléments, de nouvelles perspectives, éclairent des énigmes pendantes ou ajoutent des bribes de sens. Un exemple parmi beaucoup d'autres est celui de l'épisode concernant l'arrivée à Buchenwald et l'établissement de sa fiche d'identification. Ébauché précédemment, le récit est évoqué pendant la première conversation avec le lieutenant Rosenfeld, de façon assez elliptique (« ça m'a rappelé quelque chose, un lointain épisode »[559]), pour faire irruption quelques lignes plus loin dans le présent de l'histoire. […] Lorsque le récit touche à sa fin, nous apprenons qu'il vient d'être effectivement raconté dans la fiction et donc intégré au présent de l'histoire : « Je viens de lui [Rosenfeld] raconter ce lointain épisode »[560]. Nous avons été, en tant que lecteurs, doublement témoins : des faits et du récit des faits »[561].

Les « éclairages » qu'on pourrait attendre des réminiscences musicales de l'indicible, dans cette œuvre, ne font, *in fine*, que ressasser l'horreur vécue par « tous ceux qui sont morts pour que d'autres puissent vivre », s'amplifiant vers la fin, mais s'éclipsant ensuite partiellement devant les supplications du chœur. Néanmoins chaque expression de la violence ou de l'horreur extrême sonne comme une confirmation qui n'en finit plus de résonner dans le présent, comme une trace qui s'élargit à mesure qu'elle est criée, et, nonobstant sa radicale altérité, qu'elle est crue. Grand orchestre élargi jouant assez souvent *fortississimo*, hurlements, dissonances, superpositions massives, contribuent à imprimer cette trace dans la mémoire collective, mais pas seulement…

- Les figures du **ressassement**.

> On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre […] Quitte à tomber dans la répétition et le ressassement. Quitte à ne pas s'en sortir, à prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse dans les plis et les replis du récit, à n'être plus que le langage de cette mort […]
> SEMPRUN, *L'Écriture ou la Vie*, p.26.

À l'instar de ce que nous avons expliqué dans les manifestations de la hantise, de nombreuses cellules ou motifs musicaux sont abondamment réitérées dans *Officium Defunctorum*… Si les clusters aigus marquent les relents infinis de l'insoutenable, certains motifs ou cellules ne sont pas toujours des signifiants d'un thème de l'indicible, ou bien ont perdu leur symbolisme à

[558] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.162.
[559] SEMPRUN (Jorge), *L'Écriture ou la Vie*, *op.cit.*, p.111.
[560] *Id.*, p.118.
[561] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.162.

mesure que leur quantité ou leur fréquence d'emploi augmentait : en d'autres termes, un son comme celui des cloches employé avec une régularité mécanique lui a permis d'intégrer l'œuvre en tant que cellule structurelle, et dont le renvoi évident au topique de la mort devient moins caractéristique que lorsque un coup de cloche s'entend isolément. Ce nouveau statut d'*icône intéroceptive*[562] ne lui empêche absolument pas de stigmatiser un ressassement extrême. Des fragments des percussions, du piano, et du choeur sont rabâchés de la mesure 12 du premier mouvement jusqu'à la mesure 85. Comme expliqué précédemment, piano et basses sur une unique octave (*fa*) en doubles rondes « continuent indépendamment du reste de l'orchestre », faisant entendre l'inexorabilité de la mort, par l'expression du vide qui lui est immanent. Le ressassement concerne la violence également, ce qui est audible par exemple, à la mesure 113 avec le retour du coup percussif suivi du cluster angoissant.

4.6. Les figures de la dissociation et de l'altération

- La **déstructuration** est quant à elle exhibée dans le décalage des différentes parties. Elle pointe un éclatement temporel en faisant se superposer des répétitions de cellules de longueurs différentes. Cela crée un début de chaos, un dérèglement qui souligne implicitement une faille, qu'elle soit relative à l'Histoire ou à l'humain. Un exemple est audible à partir de la mesure 12, qui inclut des tempi différents en superposition : le piano et les basses jouent toujours en 4/2 à 54 à la noire, martelant à chaque début de mesure la double-ronde sur un unisson (*fa*) simultanément à chaque syllabe accentuée des basses, sur la même octave, sur le texte pointant le péché et la mort : « *Per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et peccatum mors…* ». De même, les timbales et le tam-tam marquent également le premier temps, tandis que les autres parties, dont l'orgue, les ténors et le gong javanais jouent ou chantent à 64 à la noire en 3/2 (voir figure 40 ci-dessous). Puis, s'opère un changement de mètre et de tempo pour l'orchestre, désormais à 5/4 et à 76 à la noire (mesure 22), sauf pour le piano, les basses, les timbales et le tam-tam qui poursuivront jusqu'à la mesure 85 en 4/2 et à 54 à la noire, et sauf pour les ténors et le gong javanais qui jusqu'à leur terminaison (mesure 58) joueront dans leur propre mètre et leur propre tempo (figure 41).

[562] Selon la terminologie d'E.Tarasti. Cf. TARASTI (Eero), « Some Peircian and Greimasian semiotic concepts as applied to music", *The Semiotic Web 1986* (= *Approaches to Semiotics* 78), in Sebeok and Umiker-Sebeok (eds.), Berlin: Mouton de Gruyter, 1987, pp.445-459. Voir aussi GREIMAS (Algirdas Julien) et COURTÉS (Julien), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris : Hachette, 1979.

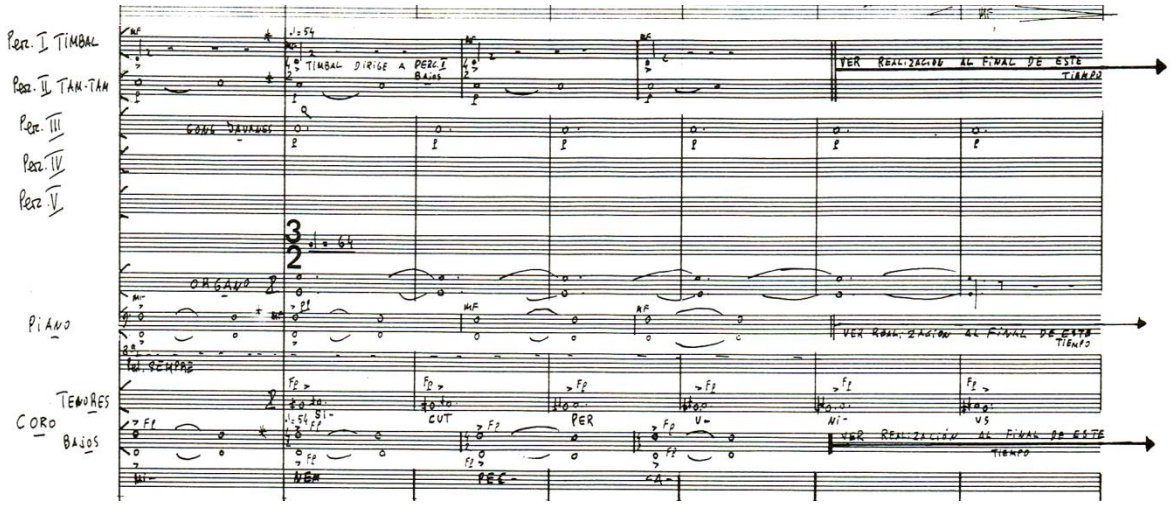



Figure 40: décalage dès la mesure 12, *Officium Defunctorum*, I © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

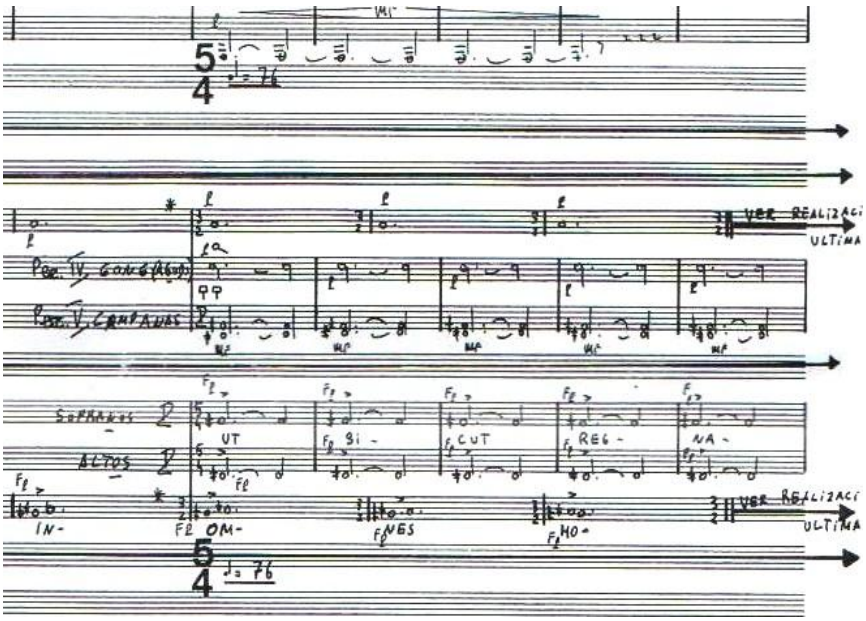



Figure 41: déstructuration, *Officium Defunctorum*, I, mesure 22 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Nous constatons une coexistence de voix hétérogènes. Cette indépendance des parties, sensible et exhibée tout au long de l'œuvre jusque dans les indications du conducteur (voir notre citation de Halffter à propos des répétitions indépendantes des solistes du Kyrie), offre à l'oreille la confrontation avec la disjonction, avec l'absence. En effet, les voix se superposent mais s'ignorent : le bris de communication est ainsi mis en évidence. Noyées dans les clusters affreusement dissonants des cordes ou les octaves des bois rappelant la mort, elles indiqueraient le lien entre cet état de trouble et de solitude de la victime et le chaos qu'a provoqué l'évènement. La répétition de chaque mesure à l'identique au sein de chaque voix fait ressentir l'inexorabilité inhérente à l'évènement-limite (et à la prégnance de la mort qui

l'imprègne) ; ces voix « aveugles » s'avéreraient être des indices (au sens peircien) de l'expérience de la violence indicible, par la diffusion de cette figure (du ressassement perpétuel et de l'incommunicabilité) qui en représente, selon nous, l'une des conséquences.

Une autre occurrence de cette incommunicabilité avec ressassement est audible plus loin, lorsque dans le quatrième mouvement, quatre groupes jouent dans des mètres et à des tempi différents simultanément (voir figure 42 ci-dessous et exemple audio 18) :

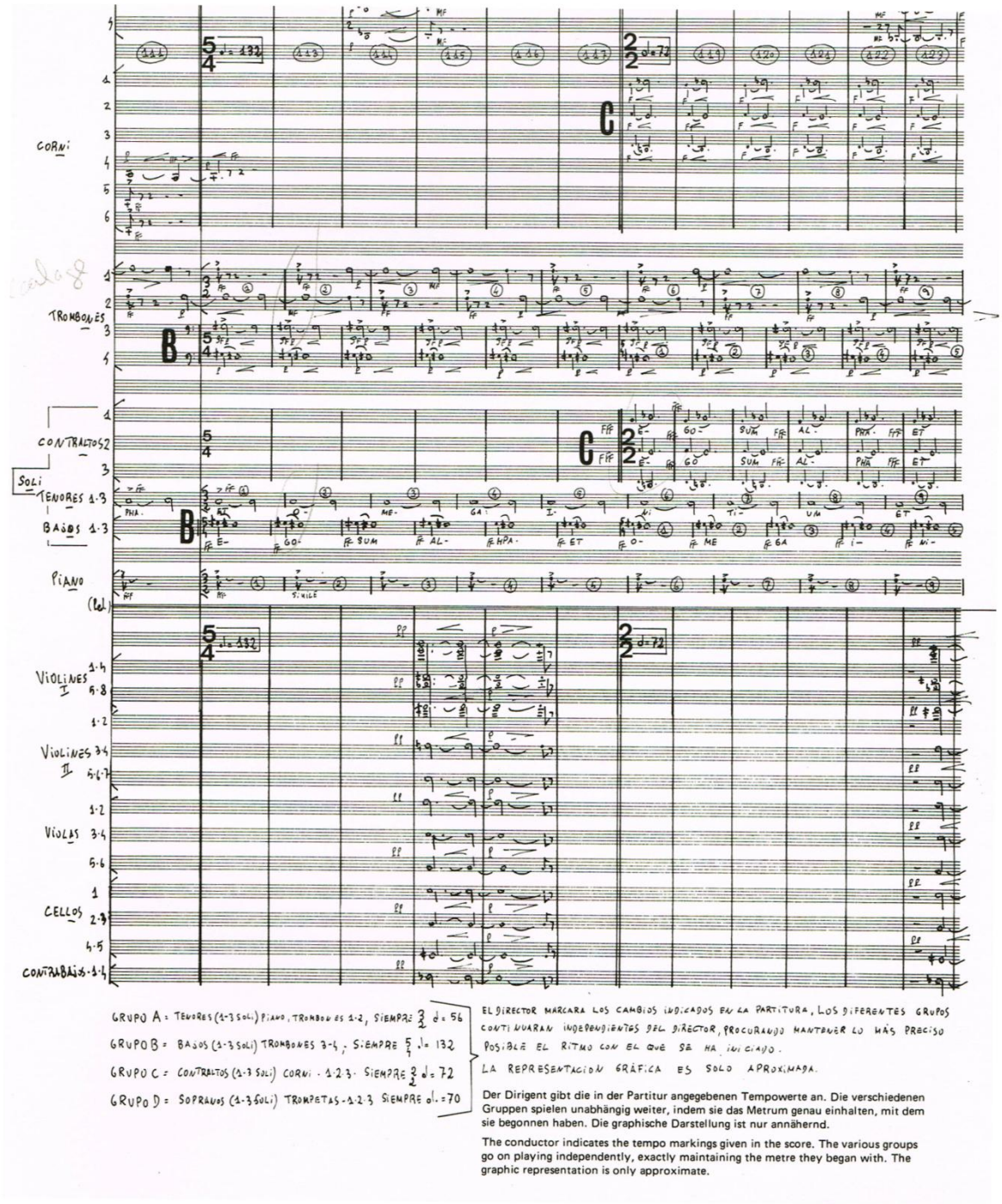


Figure 42: déconstruction par polymétrie et tempi différents, *Officium Defunctorum*, IV © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

- le **chaos** : ajoute au flou une démesure de la violence. Voir exemples audio 19 « dialogue du chaos et du silence » et les exemples 14, 20 et 21.

- **l'altération** et le **double**.

Continuant cette « recherche de figures qui voilent ou qui nient l'énoncé »[563] pour représenter l'infigurable, nous mettons en relief l'altération thématique ou motivique présente d'un bout à l'autre de l'œuvre. Celle-ci nous paraît bien montrer les « rapports entre éléments […] discontinus dans un redoublement qui n'assimile jamais l'Autre au même»[564]. Le premier thème mélodique en canon, que nous appellerons A, présenté pour la première fois vers le troisième tiers du premier mouvement, revient tout au long de l'œuvre. Il offre en fait au lecteur et à l'auditeur attentif des visages sans cesse différents. Même si il passe souvent inaperçu dans le brouillage sonore recherché – il est par exemple, dans sa première occurrence, brouillé par le canon multiple atonal –, le compositeur lui donne indiscutablement une place privilégiée. Sa persistance, ainsi que sa variance interpellent. Seule sa courbe mélodique est, la plupart du temps, conservée. Voir figure 43 ci-dessous et figure 44 pour la vue de l'ensemble du double canon (sujets).

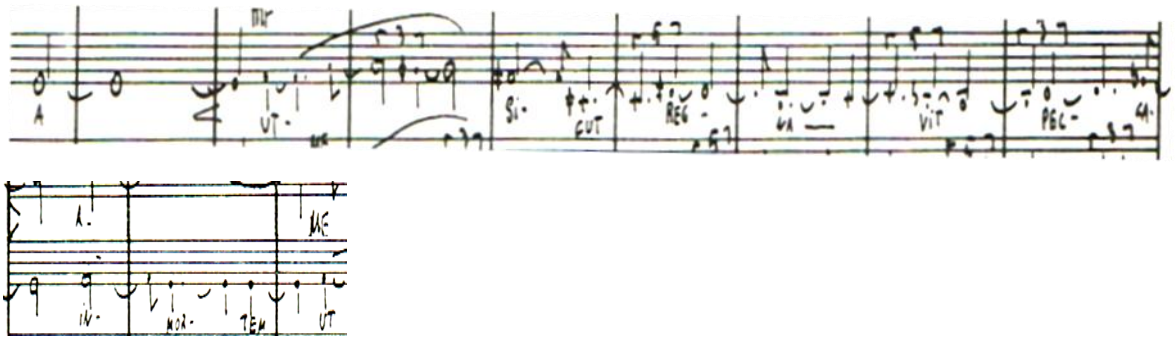



Figure 43: thème A, première occurrence à l'alto 1, repris à cinq autres voix en canon, *Officium Defunctorum*, I, mm.42-52 © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

[563] JENNY (Laurent), *La parole singulière*, Belin : Paris, 1990, p.112. Cité par KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.41.
[564] KILLEEN (Marie-Chantal), *id.*, p.42.

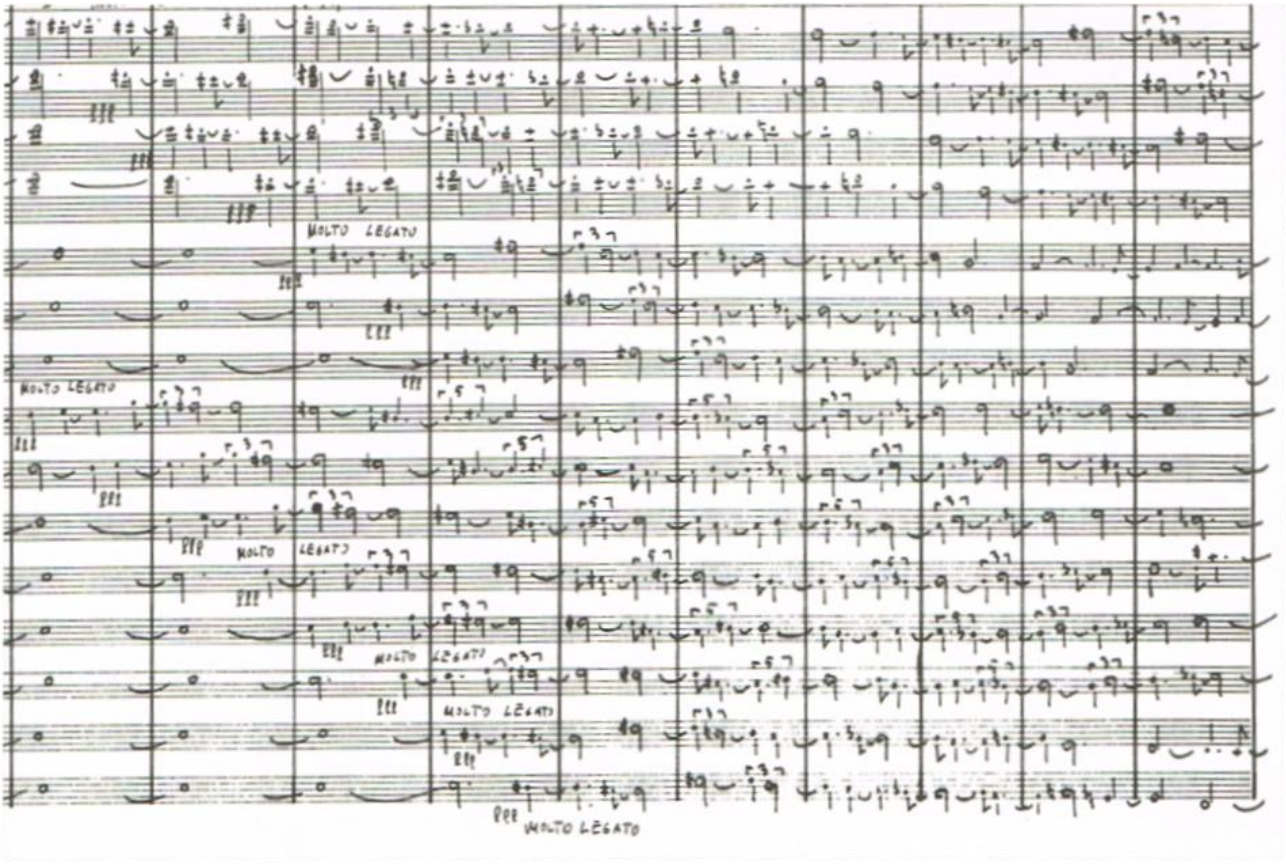


Figure 44: double canon au chœur et aux cordes incluant le thème A (ici mm.65-74, I, vue des cordes), *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La deuxième occurrence de A, jouée aux flûtes et hautbois, le voit déjà un peu transformé (mesures 6-15, II). Nous le noterons A2. En effet, le deuxième intervalle, la tierce majeure montante, est remplacée par une tierce mineure ; le quatrième, la seconde majeure descendante, est également diminué, devenant une seconde mineure descendante. Ensuite, la quarte descendante est remplacée par une quarte montante (*si-mi*); il n'y a qu'une seconde majeure de différence si l'on considère l'intervalle renversé. Les notes suivantes se positionnent en miroir libre par rapport à la version initiale de A. Le « conséquent » commençant sur le troisième temps de la cinquième mesure du thème lors de sa deuxième occurrence, commence lui aussi en miroir libre par rapport à la version initiale de A mais monte davantage : d'un ambitus de quinte dans A-conséquent (*sib2-fa3*), on passe à un écart de onzième (*mib4-lab5*) dans la deuxième partie d'A2. La transposition s'est faite d'une quarte supérieure, sur le *la3*, mais on passe en quelques mesures dans un registre très aigu ; seulement, les mélodies sont neutralisées par celles, incessamment répétées, des voix soli. Quant au thème B qui l'accompagne, sa descente de *fa#2* à *mi1* audible dès les mesures 47-53

du premier mouvement aux trois basses solistes en canon (de *mi2* à *mi1* si l'on excepte la remontée en quarte vers le *fa#*) – puis aux violons et contrebasses à partir de la mesure 65 – se retrouve plusieurs fois altérée, dans B2, avec notamment deux quartes descendantes qui s'opposent à celle montante de B; son ambitus est également élargi puisqu'il descend aux bassons du *sib2* au *do#1*. B2 est désormais joué uniquement dans le registre médium-grave par les clarinettes et bassons (mesure 6 et al., II) et conserve l'idée des descentes avec chromatisme, par paliers. Les sujets de ce double canon, dans ce début du deuxième mouvement, ne s'entendent qu'une fois, cédant du terrain aux cris verticaux dont nous avons parlé précédemment.

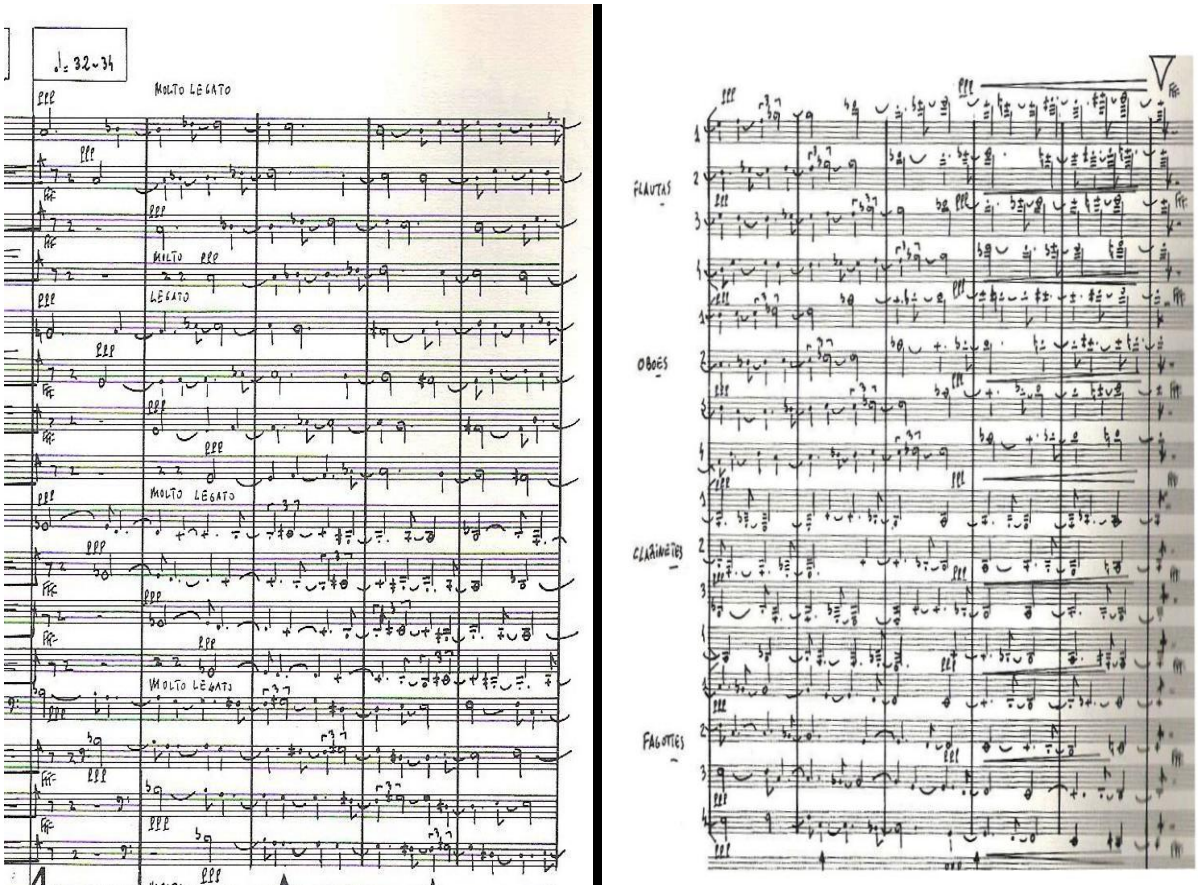


Figure 45: le thème A altéré (A2) et son accompagnement B altéré (B2), mm.6-15, II, *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La troisième répétition du thème A, aux cordes (mesures 21-32), fait entendre A2 transposé d'une quarte supérieure (sur *ré4*), mais il est rallongé de deux mesures.

Lors de sa quatrième exposition (mesures 52-55), pendant un passage d'altérité absolue, le début du thème s'entend, ramassé et librement varié, aux trombones, cors et bassons : seuls les cors 1 jouent *do-réb-mib-ré bécarre* qui deviendra A3 plus loin.

La cinquième fois (mesure 58 et al.), le thème est chanté par les voix d'hommes – le thème d'accompagnement, toujours partie intégrante du double canon, est chanté par les femmes. C'est en fait A2 qui se manifeste à la hauteur initiale (*mi3*) ; son conséquent est octavié de sorte qu'il reste dans le registre médium et il est encore rallongé par des oscillations autour de *si3*, finissant dans l'indécision et mourant dans l'entre-deux sur la fin de ce mouvement (voir figure 46).

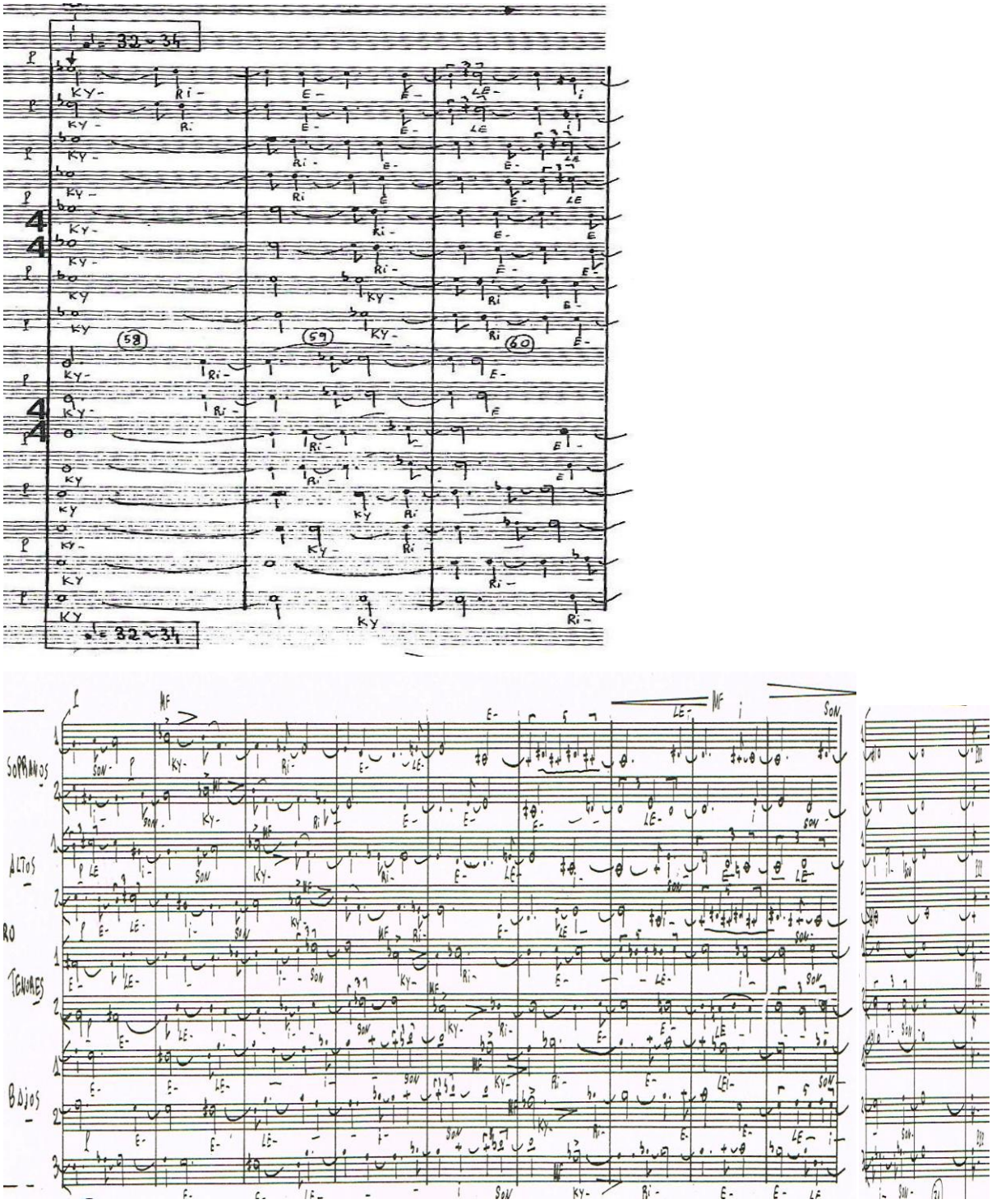



Figure 46: A2 et B2 altérés et allongés, mm.58 et al., II, *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La sixième fois, A est amputé, dans l'antécédent, sur le plan des hauteurs : il est amoindri d'une seconde mineure – le troisième intervalle est une seconde majeure ascendante au lieu d'une tierce – et passablement altéré ensuite : l'intervalle de seconde descendant se mue en tierce mineure ascendante, la quarte suivante (de A2) en tierce, la seconde mineure ascendante deux intervalles plus loin, en tierce mineure (*si-réb4*). Une recrudescence des secondes, majeures et mineures, et surtout des intervalles qui ne dépassent pas… le triton – intervalle particulièrement lugubre, mis en évidence à la mesure 29 pour le premier cor à l'exécuter –, occupent un ambitus ramassé qui se superpose aux paroles incompréhensibles du chœur.

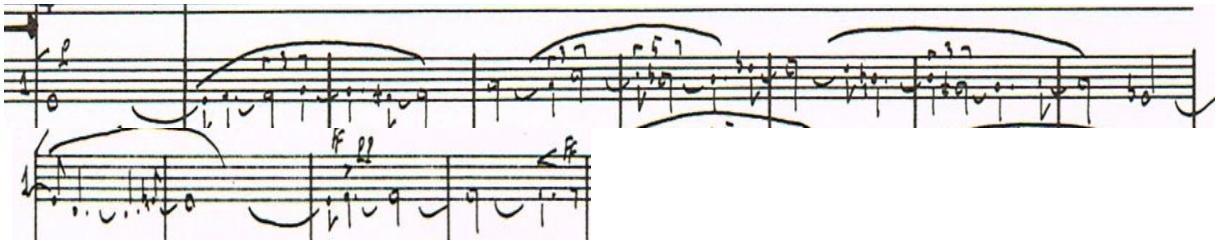


Figure 47: thème A3 (cor 1), mm.22-33, III, *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Le chœur reprend cette idée de resserrement des hauteurs en chantant la première des deux cellules de l'antécédent de A3 (les quatre premières notes, formant mélodiquement une arche) mais en inversant tous les intervalles de seconde : les secondes majeures deviennent mineures et vice-versa. Ajoutons à cela que le thème est repris un demi-ton plus bas (à l'octave supérieure, sur le *sol#3*), ce qui rend sensible un chromatisme exacerbé. Mais sa particularité essentielle est son rétrécissement en deux cellules au lieu de quatre, répétées en canon et insérées dans le quadruple canon (voir figure 48 ci-dessous et figure 49) :

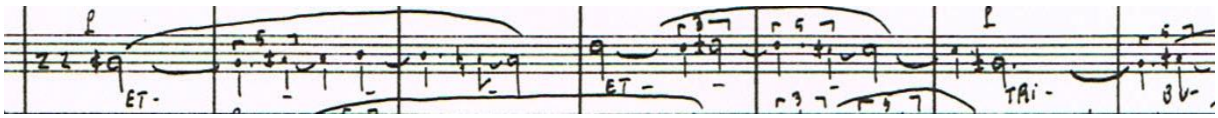


Figure 48: A4 et son début de reprise, soprano 1, mm.31-36, III, *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

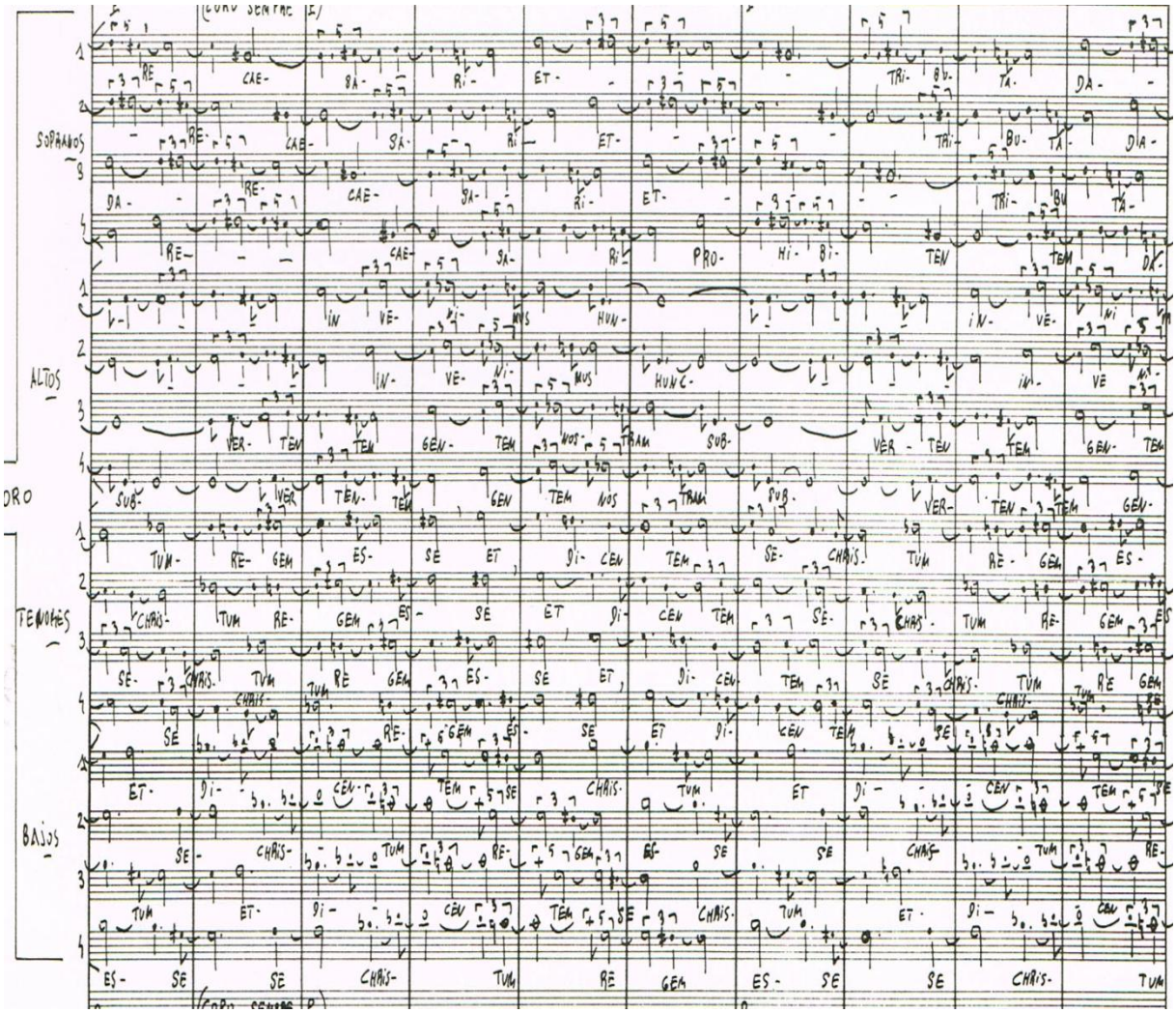


Figure 49: quadruple canon qui intègre A3 (altos), A4 (sopranos), une partie de l'antécédent de A1 aux ténors et des éléments de A2 et A1 aux basses. III, mm.40 et al., *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Arrêtons là le recensement de tous les nouveaux thèmes hérités de A : il devient parfois impossible de démêler les multiples influences de chacune de ses déclinaisons. Citons seulement une nouvelle variante de A2 raccourci de moitié jouée par les flûtes à partir de la mesure 65 (III) qui met en relief les quartes et les quintes, intervalles illuminés par la citation du choral de Bach (qui vient de se terminer) au sein du brouillard ambiant, une occurrence de l'antécédent de A3 dont seule la dernière note change, joué simultanément aux hautbois, une occurrence de A2 aux violons qui fait entendre un élargissement des intervalles à la fin et revient à proximité de la note de départ (de *la2* à *sol# 2*, mesures 70-76).

Les phénomènes d'inversion deviennent de plus en plus nombreux : les bassons jouent par exemple le début de A4 en miroir sur *sol# - fa# - fa bécarre - sol bécarre* à partir de la mesure 74 (III); les cors jouent eux un intervalle de seconde mineure descendant pour entamer le thème, une fois de plus modifié (mesures 97-107, IV). Le thème aux multiples

visages devient de plus en plus altéré dans le quatrième mouvement, pendant que les percussions jouent avec l'archet, et les intervalles de quarte augmentée et de tierce oscillent sans cesse. Le thème accidenté dans son profil mélodique, torturé par ses altérations successives « traverse » ainsi divers instruments. Ce passage du même à différents instruments pourrait peut-être constituer une représentation du partage de l'indicible vécu, car il y est associé dans la texture musicale. Il ne nous paraît pas incongru de relier ses altérations successives aux blessures morales ou physiques, mais aussi aux changements qu'ont subi les êtres et les consciences à partir de la guerre ou de l'exil[565].

- les tentatives de dire malgré tout : les écarts entre silence et excès

L'excès de matière sonore et le vide (ici par l'intermédiaire du silence) dialoguent dans ces deux derniers mouvements de façon importante, dans la mesure où la rareté des manifestations du second fait leur force. La surabondance d'expression pour tenter ce dire ce qui ne pourrait l'être se juxtapose alors au mutisme de l'orchestre – ou à sa drastique réduction de texture – ce dernier aspect de l'indicible étant rivé à son acception philosophique « négative », celle de Wittgenstein concernant la langue, pour qui tout essai de communication sur le contenu du concept est voué à l'échec. Ainsi assiste-t-on, autour de la mise en valeur de la voix d'enfant, qui entonne « Allelluya » dans un isolement sans nom, à la diatribe dantesque du chaos, aux excès rabelaisiens des bourreaux sans visages (voir l'exemple audio 20 « démesure de matière sonore (…) ».

L'un des processus de l'indicible, l'inversion, pointe le bout de son nez autour des trois-quarts de l'œuvre, c'est-à-dire au début du cinquième mouvement, après le « cri » instrumental : même si elle est inaudible, la partition est explicite sur le changement de direction des motifs du neutre en double-croches que nous avions relevé, cela allant même jusqu'à l'exhibition de cette inversion : nous relevons trois occurrences de la forme en arche qui montre à la fois l'ancienne courbe mélodique et son inversion immédiate, aux cordes à la mesure 1, aux cuivres mm. 3-4 et aux vents mm.5-7 – voir la figure 50.

[565] Nous vous renvoyons, pour les correspondances avec les altérations d'identité dues au traumatisme ou à l'exil, à la première partie de la thèse, I.3.2 et I.3.3.

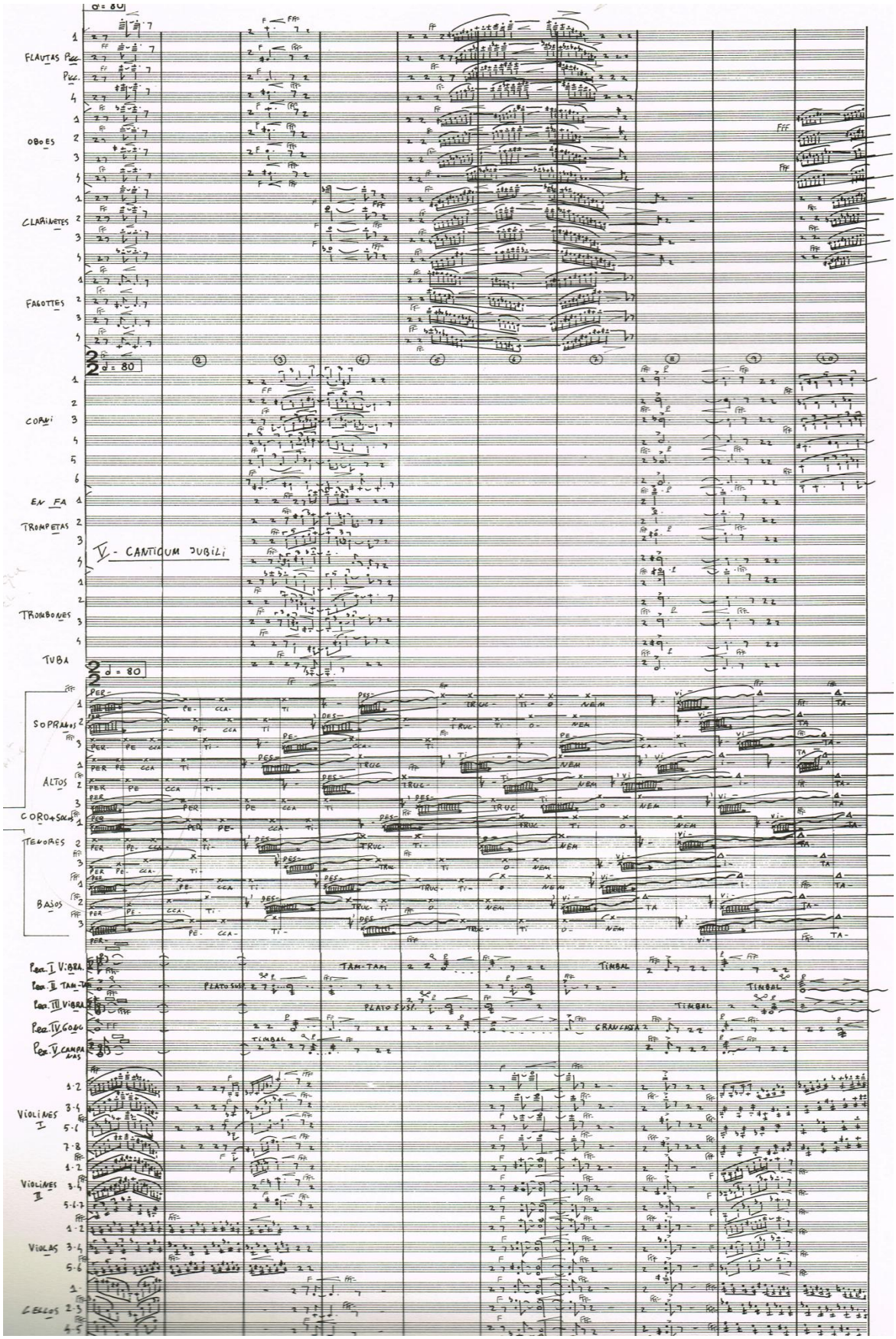


Figure 50: démesure de matière sonore/ altérité absolue, avec inversions mélodiques mm.1, 3 et 4, et 5-7, V, *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

Présente dans les livres de Jabès – « En explicitant le délire nazi comme sinistre tentative de nommer l'innommable, Jabès nous donne à lire le nazisme et les camps comme inversion diabolique de la conception chrétienne du signe »[566] –, l'inversion est utilisée par Halffter dans une œuvre qui fait se chevaucher la foi et la destruction sans véritable sentiment de victoire finale sur la barbarie, malgré une unité retrouvée et une foi vivace jusqu'à la fin.

Après un accès de matière sonore démesuré et d'altérité absolue (voir figure 51) intervient directement un passage beaucoup plus doux, renvoyant peut-être à de la souffrance, et agonisant doucement jusqu'au silence absolu. Sur un point d'orgue de huit à dix secondes, le compositeur note « quiétude absolue, jusqu'à ce que le silence devienne audible » (m.81, IV).

[566] KILLEEN (Marie-Chantal), *op.cit.*, p.55.

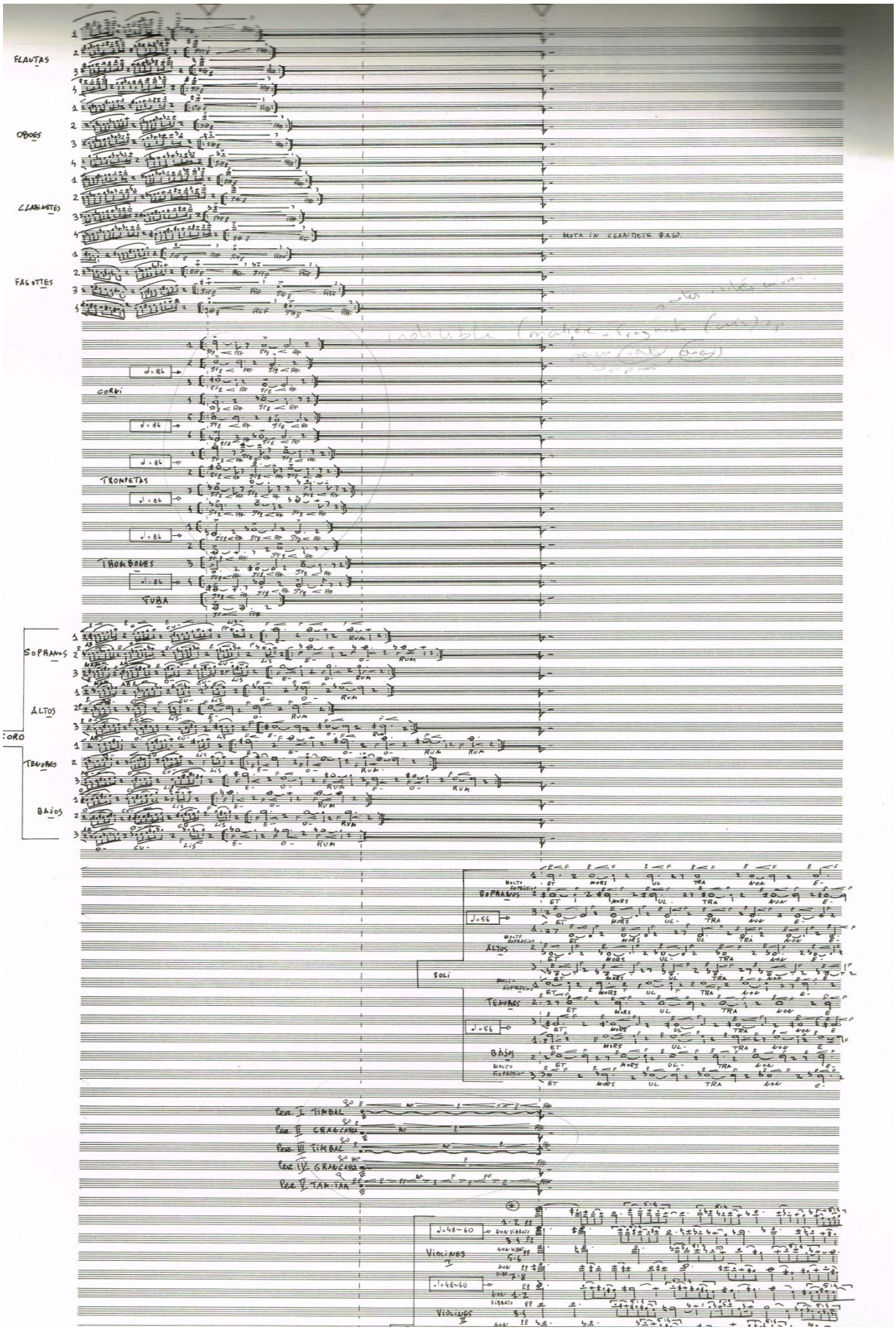


Figure 51: indicible violence, mm.61 et al., IV, *Officium Defunctorum* © Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 16768

La brutalité et le calme sont juxtaposés sans préavis et semblent ne pas avoir de lien : voir exemple audio 21. Un autre moment est particulièrement représentatif par son tranchant entre frénésie et calme : voir exemple audio 24.

-la **superposition d'éléments hétéroclites** (qui ne se mélangent pas, ne provoquent pas de flou)

Cette manifestation de l'impossible unité de la pensée prend la forme d'une opposition simultanée entre atonalité et tonalité dans le troisième mouvement. La citation du principal choral de la *Passion selon Saint-Matthieu* (mesure 47-64) tranche radicalement avec la texture atonale et « grinçante » de l'ensemble (exemple audio 23). Elle permet de faire référence à l'Histoire[567] et par là, peut-être, implicitement, au rôle des évènements historiques dans la disparition innommable d'une partie de l'humanité. L'indicible s'exprime ici par la mise en rapports de strates musicales étrangères l'une à l'autre, à l'image du cinéma d'un Arrabal qui met en scène une esthétique de la contradiction – entre « le disparate et le grotesque [qui] cohabit[e] avec des scènes de guerre recomposées d'après les actualités de l'époque soulignant d'un trait plus forcé tel désastre fortement connoté (les exécutions sommaires) ou telle composition arbitraire (la corrida homicide) »[568]. Cependant, eu égard au déroulement du morceau, nous avons aussi relevé le rôle narratif majeur de ce moment dans la sémiose interne, en tant que représentation d'une tentative d'amélioration d'une condition catastrophique, qui se solde par un échec.

En conclusion, nous pourrions dire que le profil narratif de l'œuvre montre un retour perpétuel de la violence ou de la tension extrême, et de la mort. Il ne s'inscrit dans aucun des quatre archétypes narratifs de base relevés par Northrop Frye[569] – même pas celui du tragique puisque le morceau démarre dans une tension évidente, qui ne résoudra jamais totalement (tandis que la tragédie ne présente pas l'élément perturbateur d'emblée). Cette circularité de la violence, n'aurait pour approche formelle d'ensemble qu'un modèle renversé, celui de la romance, qui part d'une exposition stable, passe par une légère perturbation mais revient dans la sérénité ; ici, c'est exactement le contraire, l'exposition de l'horreur, de la mort et de l'angoisse est suivie par de rares moments de réelle sérénité, avant le retour à la tension grinçante des topiques initiaux. L'effraction des représentations de la violence dans le topique

[567] Voir la thèse de German Gan Quesada, *La obra de Cristóbal Halffter : creación musical y fundamentos estéticos*, *op.cit.*, pp.140-144.
[568] OMS (Marcel), *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris : éditions du Cerf, 1986, p.256.
[569] Romance, tragique, ironique, comique.

de la mort pointe le crime inoubliable et ineffaçable, voire l'immémorialité du Mal. Le titre et la dédicace rappellent d'ailleurs la place prépondérante de la violence et de ses victimes dans cette œuvre. Cette dernière révèle les évènements violents qu'elle fait entendre comme des réminiscences des atrocités vécues. Celles-ci sont associées à la représentation de la souffrance, de l'au-delà, de l'absence, de l'état d'entre la vie et la mort qui respectent parfois une chronologie, parfois non. Créer dans le déroulement musical une « construction inclusive qui rappelle et atteste à la fois, capable de […] repérer dans le temps les signes annonciateurs de l'abomination »[570] semble être à l'œuvre dans une telle composition. Les rappels incessants de la violence et de l'altérité absolue en sont des figures, à la fois « leitmotiv » et « échos », ainsi que « prolifération des signes conduisant toujours au même noyau essentiel »,[571] à l'image de certains procédés d'écriture de l'espagnol Semprún, ancien déporté de Buchenwald.

[570] SEMILLA DURAN (María Angélica), *op.cit.*, p.143.
[571] *Id.*, p.142.

Chapitre II. Autour et au-delà du seuil : les figures de l'altération, de la disparition, de l'insolite et du fantastique dans *Tenebrae* d'Alberto Posadas

Diverses atmosphères mortuaires sont dépeintes au fil de *Tenebrae* : évocations lugubres, insolites, irréelles, fantastiques, diaboliques, infernales s'entendent autour et au-delà du seuil selon les catégories de Michel Guiomar[572]. Le lugubre indique la proximité de la mort ; l'insolite est la catégorie qui s'approche le plus du seuil et rend sensible la disjonction avec l'intelligible (comme le dit Wittgenstein – cité par Semprun –, « la mort n'est pas un évènement de la vie. La mort n'est pas une expérience vécue »[573]) ; à partir du fantastique, les catégories se situent dans l'après-seuil et ne concerne donc que les manifestations de ce qui relève de l'au-delà. Des eaux stagnantes qui semblent révéler la vérité claire de la mort imposent leur présence à l'auditeur consterné, avant de rejoindre définitivement le lit du fleuve Styx ; la disparition progressive vers l'enfer semble s'entendre à travers la dysphorie extrême – par la matière sonore qui se perd dans le surgrave et les silences de plus en plus envahissants. Un hapax musical viendra même, à la fin, manifester la troublante promiscuité de l'altération agonistique, du cri animal et de la lueur éclatante d'un soleil automnal. La discontinuité, au niveau microscopique (sons granuleux) mais surtout par la place prépondérante du fragment (vocal et instrumental), entendue au sein d'un tableau hétéroclite ou simplement en tant que moyen de faire entendre la répétition à l'arrêt, est partie prenante de l'œuvre. Par le fragment s'entend l'indicible : le morcellement pointe l'idée de perte de l'identité. Une houle brassant un bric-à-brac emmènera un bris de mots, puis de syllabes, dans son ressac.

1. L'altération, la mort et la souffrance

Avant cela, dès les premières notes, se manifeste l'altération par les modes de jeu très particuliers ou les ajouts d'accessoires à certains instruments pour produire des vibrations supplémentaires : le pianiste fait glisser une *superball*[574] fixée à une baguette sur deux cordes

[572] GUIOMAR (Michel), *op.cit.*
[573] SEMPRUN (Jorge), *L'Évanouissement*, *op.cit.*, p.66. Cité par BARGEL (Antoine), *op.cit.*, p.30.
[574] Balle en plastique rebondissant très haut dont le glissement sur une corde produit un son étrange : cet effet est notamment utilisé dans certaines musiques de film.

voisines de son piano, produisant un son indéterminé ; les deux cuivres, trompette et trombone, puis la flûte basse soufflent sans donner aucune hauteur à la note et réalisent un trémolo glottal qui « doit donner un son dur »[575] (cf. exemple audio « tenebrae-1 »). À la flûte, l'embouchure totalement close, puis ouverte, fait correspondre le passage « d'un phonème à l'autre »[576] pour accroître la différence de son (mm.9-10). D'autres modes de jeu seront réalisés plus tard par le flûtiste, que nous pourrions inscrire dans la catégorie des « techniques réalisant une extension du système phonatoire au moyen d'un dispositif matériel rapporté au conduit pharyngobuccal, afin de déformer, transformer, masquer ou travestir le timbre original », selon la classification de Gilles Léothaud[577]. Comme, par exemple, quand l'instrument amplifie la syllabe « hi » émise la plus haute possible, conférant à la flûte le rôle de « résonateur ». Or, l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique remarque que les altérateurs de voix ou masques – « porte-voix ou tubes », mais aussi « vases, poteries, casseroles […] dans lesquels on chante » – existent dans de nombreuses cultures[578] et indiquent l'idée de transgression. Ces altérateurs indiquent, par la déformation de la voix humaine, l'idée de transgression et sont associés à des rituels qui passent par une étape de mise en marge, étape phare des rites de passage selon Van Gennep, notamment dans les rites funéraires[579]. Or, de tels indicateurs d'un dépassement d'une limite seraient liés également à la représentation de la souffrance :

> il y a dans le traitement musical de la souffrance, l'idée de franchissement d'un seuil, non seulement dans le niveau de douleur à exprimer mais surtout dans son mode d'expression même, dans sa traduction sonore et sa mise en musique[580]

Il relie donc l'expression musicale de la souffrance psychologique à celle de la mort par la notion de dépassement de limite. Il pointe aussi le lien existant entre déformation de la voix et évocation du malin dans de nombreuses cultures. L'emploi extrême des instruments et leur détournement fonctionnel stigmatise l'indicible, le versant sur lequel se perd le langage et qui ne réfère plus, ni à la normalité, ni à l'être humain ; vers 1250, la voix du diable est

[575] « glottal Flatterzunge : […] the resultting sound must be rough », écrit Alberto Posadas à la page IV d'instrumentation de *Tenebrae*.
[576] *Ibid.*
[577] Faisant partie du groupe I, qualifié de « mixage voco-instrumental ». LÉOTHAUD (Gilles), « Classification universelle des types de techniques vocales ». Cité par CHARLES-DOMINIQUE (Luc), « Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure. », *Insistance* 1/2011 (n° 5), p. 83-95. <URL : www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-83.htm>
[578] Par exemple dans le monde mélanésien, chez les Inuit et au Rajasthan.
[579] D'après CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *op.cit.*
[580] *Ibid.*

repérée par Césaire de Heisterbach[581], par son timbre « très rauque »[582]. Selon De Lancre, le diable « a la voix effroyable et sans ton, quand il parle on dirait que c'est un mulet qui se met à braire, il a la voix cassée, la parole mal articulée, et peu intelligible, parce qu'il a toujours la voix triste et enrouée »[583]. C'est alors une telle conception du diabolique que semble rendre sensible Alberto Posadas au début de *Tenebrae*, avec ces sons humains déformés et fragmentés, aphones et graves, tels ceux décrits ci-dessus. Pour Charles-Dominique, « la déformation du son de la voix humaine et le travestissement sonore évoquent le surnaturel, les ancêtres, les esprits, les morts et les divinités »[584]. Nous ajoutons qu'ils peuvent aussi témoigner parfois, dans le contexte de la mort, d'une altération de l'identité telle qu'elle stigmatise la perte de repères face à l'évènement indicible, ou même renvoyer au dernier stade avant la disparition de l'être. Les catégories de la mort, surtout ceux du seuil ou de l'après-seuil sont évoquées dans *Tenebrae* : des vibrations métalliques renvoient par l'intermédiaire du symbolisme culturel du matériau aux « rituels funéraires, à l'évocation de l'inframonde, des morts et des revenants, aux rituels religieux en général »[585]. Elles sont produites par le tam-tam préparé par l'intermédiaire d' « attaches […] fixées autour du bord […] avec du ruban adhésif »[586]et d'autres résonances métalliques, créées par la vibration d'une corde de violoncelle ou de contrebasse avec un dé à coudre à surface rugueuse placé sur l'index de l'instrumentiste[587]. Les grondements produits par les deux clarinettes basses (mesure 11 et al.) s'inscrivent dans la grande opération de déformation du son de la voix humaine et du son instrumental pour transgresser l'ordinaire (ici, l'effet est produit par le jeu d'une note « désaccordée » d'une seconde mineure avec celle chantée simultanément (« *a rough sound with some distortion between voice and instrument* »[588]). Certains instruments commencent à jouer en notes déterminées, mais les déchirements du timbre (ex : une pression excessive sur l'archet pour le faire violemment grinçer, mesure 28 et al., indiqué : « *over pressure (as far as possible) : scratch tone* », leur voilement (un *flautando* avec un timbre à peine perceptible, à

[581] « qui, selon lui, suffit à tuer ». D'après *ibid.*
[582] BECHTEL (Guy), *La sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, p. 113.
[583] DE LANCRE (Pierre), *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie* [1607], introduction critique et notes de N. Jacques-Chaquin, Paris, Aubier, 1992, p. 267. Outre les terribles exécutions facilitées par l'apparente crédulité de ce magistrat (une mission de « chasse aux sorcières » en Labourd en 1609 lui fut confiée et déboucha sur la condamnation de dizaines de femmes), nous attirons uniquement l'attention ici sur les aspects culturels de ces croyances dans l'imaginaire collectif.
[584] CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *op.cit.*
[585] *Ibid.*
[586] *Ibid.*
[587] D'après *ibid.*
[588] POSADAS (Alberto), *op.cit.*

l'alto mesure 37), ou des pollutions de la hauteur se font les signes d'une altération omniprésente (des notes chromatiques autour de la même note tenue s'entendent à la trompette, qui dissonent et exacerbent la tension ; les trilles des vents témoignent d'une vacillation qui participe à l'instauration d'un climat inquiétant).

L'*insolite* est exprimé ici par le disparate qui s'entend dans un passage particulier. Dans le début par exemple, il s'entend par la mise en rapport des divers modes de jeu qui rendent audible l'hétérogénéité. Des phénomènes sonores étranges ou incongrus s'inscrivent également dans la catégorie de l'insolite, comme ce son qui s'approche de l'aboiement, et qui résulte en fait d'une résonance de la prononciation puissante de « jw » à travers la flûte et de sons fendus aux clarinettes (qui comprennent note fondamentale et harmonique) – voir l'exemple audio « tenebrae - 2 ». L'insolite, comme l'a noté Michel Guiomar, s'écarte de la représentation directe de la mort et manifeste principalement la disjonction et l'étrange ; mais il s'inscrit pourtant dans une proximité immédiate de la mort par la disjonction avec l'expérience même, qu'il rend sensible. La métallisation des objets, selon l'auteur des *Principes d'une esthétique de la Mort*, aurait une place privilégiée dans la catégorie de l'insolite. L'on entend une résonance métallique particulièrement marquée (par sa longueur et la réduction de texture qui suit) : voir exemple audio « tenebrae-3 ». L'éclatement en tant qu'affect de vitalité amodal – repéré par Stern chez le nourrisson –, serait sous-jacent aux traits caractéristiques du topique de l'insolite. Actualisé ici par l'éclatement du timbre, qui transfère cette perception musicale en « forme virtuelle de sensation », cet éclatement est sensible à divers niveaux dans l'œuvre, et s'oppose à l'unité, à l'homogénéité au sein du morceau. Cette dynamique particulière participerait à la formation de phénomènes perçus comme indicibles.

2. Le lugubre et l'angoisse

Au début, le registre grave et la relative aphorie d'ensemble, rattache aussi ce moment au topique du lugubre, qui, selon Guiomar, fait pressentir vaguement la mort (le voyageur qui s'approche de la Maison Usher parle d'une « étendue de pays singulièrement lugubre, […] alors qu'il ne s'est encore rien passé[589]). Les tenues obstinées de la contrebasse, des deux violoncelles et des deux clarinettes basses qui doublent les notes des cordes ou leur ajoutent une seconde mineure supérieure (par exemple à la mesure 11), manifestent une

[589] GUIOMAR (Michel), *op.cit.*, p.174.

gravité inexorable et une tension indubitable par les écarts de secondes mineures superposées, participant ainsi à l'expression de ce caractère (voir l'exemple audio « tenebrae - 4» qui fait également entendre les altérations voco-instrumentales puis l'insolite ; et la figure ci-dessous).

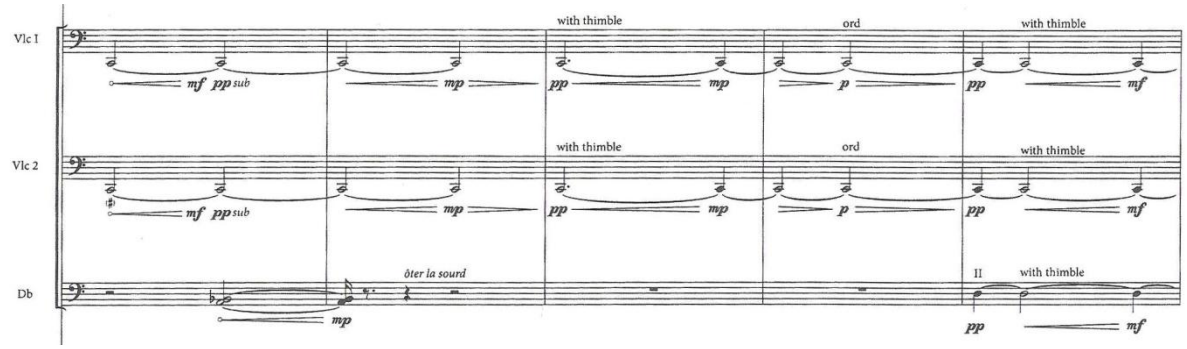


Figure 52: tenues des cordes graves en dissonance, topique du lugubre, mesures 11-14 © 2013 Éditions DURAND

L'angoisse quant à elle, est rendue sensible de manière icônique par les soufflets dynamiques sur les longues tenues des cordes dans le grave, tandis que la modification du son quand l'archet passe près du chevalet et la vibration du dé à coudre lient le topique de l'angoisse au concept d'altération – indexant le changement d'état et allant jusqu'à rendre le son méconnaissable, son qui, ici, dépeint un environnement et non un sujet (qui aurait été plus vraisemblablement caractérisé par des traits motiviques), les tenues sur des notes uniques ou doubles tenant lieu de fond atmosphérique (voir exemple audio « tenebrae - 5» dans lequel on entend ces déformations à rendu métallique des tenues graves des cordes, sous les trilles des vents). Notons que la vacillation propre à l'équivoque, et par là au *crépusculaire* (en tant que catégorie esthétique que Guiomar indique comme première marche vers la mort), serait figurée par les trilles.

Dans ce qui s'entend comme un prélude instrumental, mais déjà hanté par la voix dénaturée et déformée, d'autres évènements sonores s'insèrent dans le tableau insolite en accentuant son aspect disparate, et en amenant une agitation désordonnée qui se situe dans une évocation pré-chaotique, à l'image du début de la première *Daliniana* de Cristobal Halffter[590], comme des égrènements frénétiques au marimba (mesure 11 et al.).

3. Uniformisation et réticences

Puis, à l'entrée des voix, un long crescendo qui accompagne un changement de registre vers l'aigu fait paradoxalement entendre, par la difficulté de l'ascension, une douleur

[590] Voir première partie, chapitre III.

sensible par la lenteur de la montée qui s'en dégage. Le moment en lui-même, par son excessive longueur, intègre tout à fait le champ de la démesure, et par l'impression infinie de sa continuité pleine d'une intensité exponentielle, figure l'insoutenable. On a l'impression d'assister à une inversion de la descente dont parle Gilbert Durand dans le régime nocturne de l'image : la douce dysphorie qui la caractérise, dénuée de crainte ou d'aspirations de révolte devant le gouffre de la mort, semble s'inverser ici. L'élévation acceptée, sereine mais cependant laborieuse, s'actualise en euphorie gluante, montant, inégalement, demi-ton par demi-ton, retombant par instants sur la seconde majeure inférieure puis continuant la pénible ascension, dont l'angoisse est manifeste, pendant plus de 2'20. Pirro avait observé un motif chromatique ascendant de Bach, joint aux mêmes paroles qu'un motif descendant en remarquant que «le caractère douloureux […] provient surtout de l'âpreté des demi-tons conjoints, et que la direction du dessin n'y a qu'une importance secondaire »[591] :

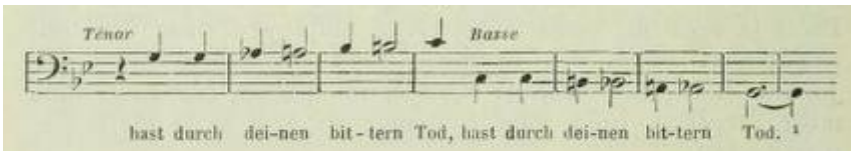


Figure 53: thème chromatique ascendant à l'alto puis au ténor/reprise dans l'ordre inverse des degrés chromatiques par la basse, sur les mêmes paroles : « par sa cruelle mort »

Dans cette montée de *Tenebrae*, la difficulté est au moins autant marquée que l'idée d'élévation.

Cependant, la longueur de l'euphorie est aussi un atout pour signifier la solidité de l'unification nouvelle. Ce moment, qui actualise le schème de l'élévation, composé au moins d'un accroissement d'intensité dans une durée assez longue, constitue une étape majeure de la narration sensible basée ici, non pas sur une transvaluation de motif(s), mais sur un mouvement sémantique et tensif : l'on s'éloigne des ténèbres pour atteindre un sommet, provisoire et illusoire. Un mouvement d'euphorie cependant encadré par le texte de la Bible (Vulgate), « *Tenebrae factae sunt* »[592], et par un morceau du poème *Entrückung [Transport]* de Stefan George, imbriqué et superposé (et déjà utilisé par Arnold Schoenberg dans le dernier mouvement de son *Quatuor à cordes n°2*) sublimant « l'ombre bien-aimée et rayonnante […] entièrement estompée dans un éclat plus profond »[593].

[591] PIRRO (André), *op.cit.*, p.80.
[592] *Tenebrae responsories. Bible (Vulgate)* Mt 27:45.
[593] "Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten—rufer meiner qualen—
Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten

Dans cette ascension, les six voix sont traitées comme un tout uniforme, « à la manière d'un chœur Renaissance »[594] contrastant radicalement avec l'hétérogénéité qui caractérisait le moment précédent, tout comme les sèmes de l'aigu (du haut), de l'intense et du continu s'imposent – pour certains, nous l'avons compris, progressivement – face, à ceux du grave (du bas), du faible et du discontinu.

Certaines pollutions de l'uniformité s'entendent cependant, par certaines dissonances (trilles chromatiques des vents) et certains modes de jeu : sons à moitié timbrés, et surtout jeu très près du chevalet par moments qui produit des grincements, sons partiels voulus « les plus hauts possibles » par le compositeur :

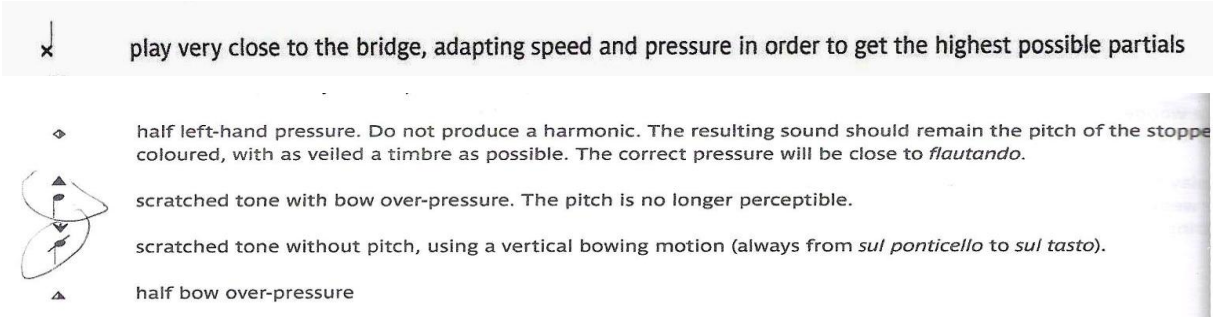


Figure 54: quelques notations pour les sons particuliers des cordes © 2013 Éditions DURAND

Um nach dem taumel streitenden getobes". Stefan George, aus: Entrückung (Der siebente Ring), cité dans la note de programme du concert du 15 juin 2013 à la cité de la musique par l'Ensemble Intercontemporain, sous la direction de W. Rihm. Disponible sur internet : http://www.ensembleinter.com/site/images/uploads/np_12620.pdf.

[594] *Ibid.*

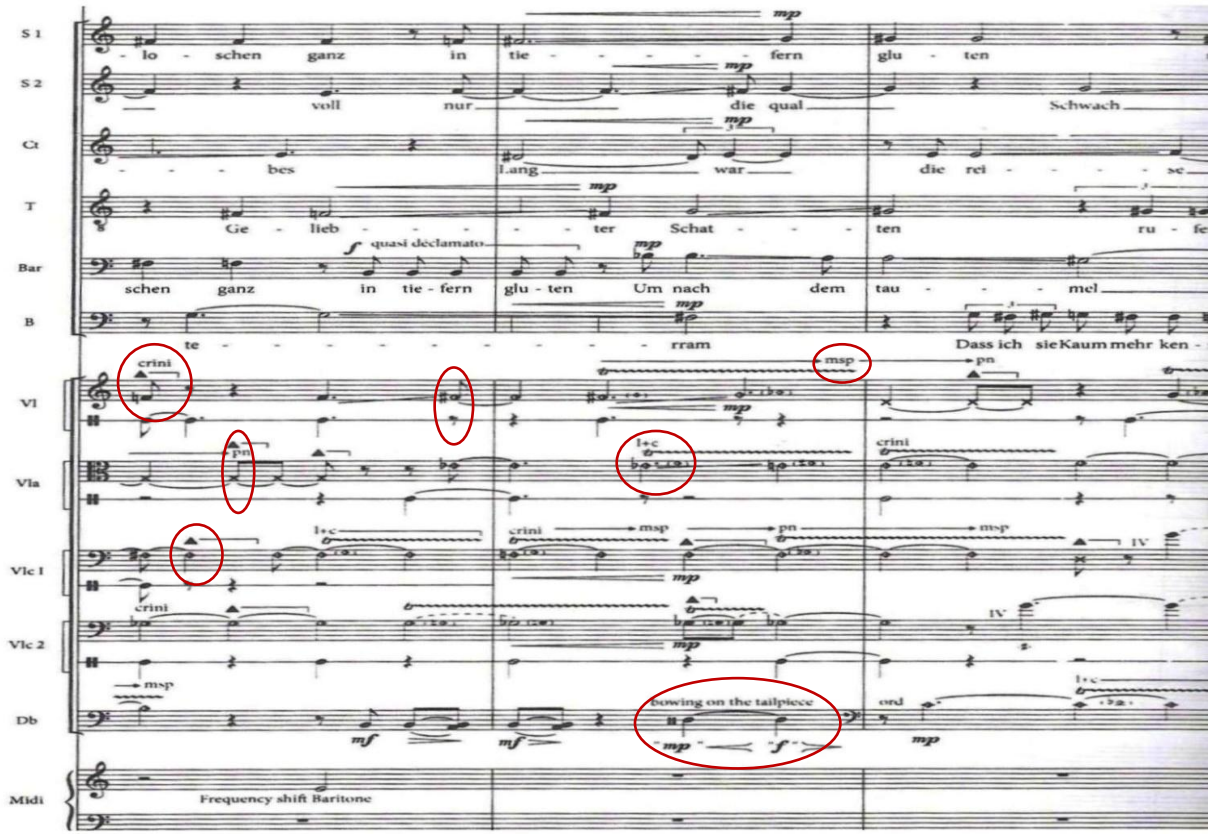



Figure 55: transgressions de timbres pendant l'ascension chorale, m.45 et al. © 2013 Éditions DURAND

Les grincements des instruments à cordes frottées s'entendent bien au début de l'ascension chorale – les notes carrées, jouées par l'alto, indiquent une pression extrême sur l'archet (voir aussi l'exemple audio « tenebrae – 6 ») :

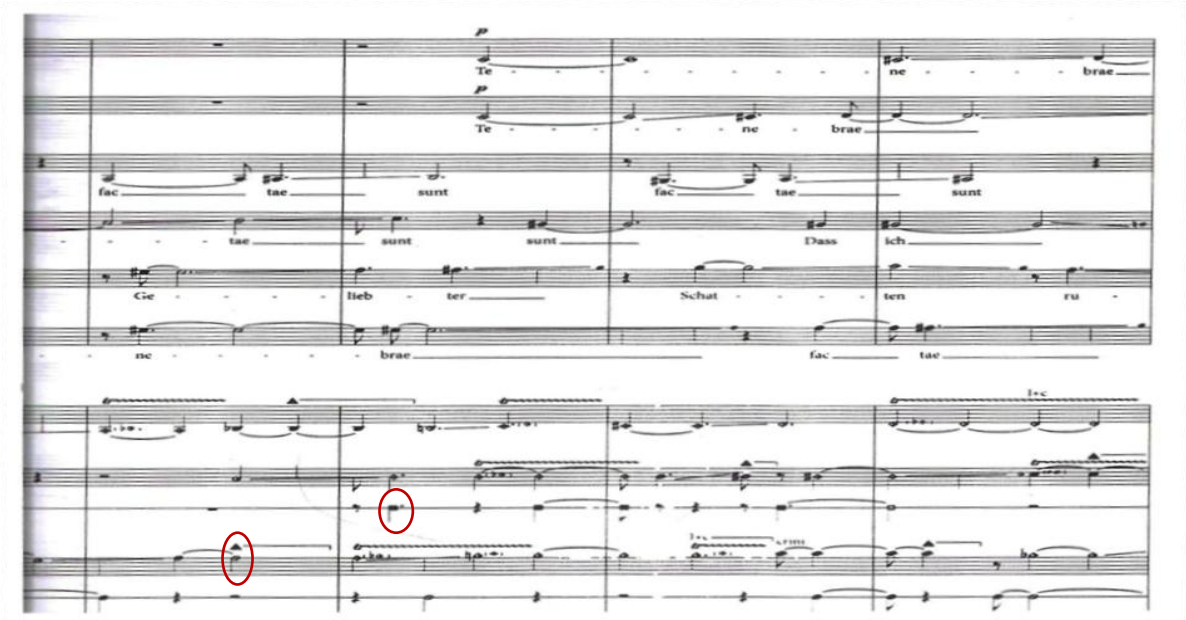



Figure 56: saturations timbriques dans le début de l'ascension vocale, mesures 38-39 © 2013 Éditions DURAND

Ultime altération ponctuant l'ascension, par la hauteur et la baisse d'intensité cette fois-ci : la désinence descendante qui s'entend sur la dernière syllabe de la phrase-phare du texte, « *Tenebrae factae sunt* » en lieu et place de la fin du climax attendu, s'accompagne d'une douce dysphorie jusqu'à une nuance *p*, tandis que des glissandi descendants aux cordes les plus graves, accompagnés par la granulation électronique, donnent l'impression de véritables mugissements démoniaques, entre les syllabes épelées sur des accords longs et dissonants de cette phrase. Ils manifestent le topique du fantastique : voir exemple audio « tenebrae – 7 ». L'impression de répétition de la dernière syllabe « *sunt* », en fait tenue mais réalisée successivement en différents modes de chant, l'inhalation, l'insufflation d'air, et le mode ordinaire, stigmatise à la fois le ressassement et l'altération, deux figures de l'indicible que nous avons relevé dans *Officium Defunctorum*, relatifs à la hantise de la mort perçue, et à la dégradation de l'identité. La courte dysphorie renforce l'impression de mort latente ou à venir.

4. Fantastique et insolite

Ensuite s'entend un passage fortement contrastant, qui retourne au topique de l'insolite. Il est amené par d'autres glissandi qui s'inscrivent ici dans le topique de l'irréel. Le disjoncteur d'avec la partie précédente est établi par le sème du bref qui s'oppose à celui du long (qui caractérisait les valeurs de notes dans le passage précédent), tandis que l'hétéroclite remplace l'uniforme et atteint des proportions remarquables. Sur le plan structurel, la « succession de moments fort contrastés » est une véritable « structure du fantastique »[595] visible dans certains romans de la littérature romantique allemande, comme *Kater Mur* d'E.T.A. Hoffmann[596]. Ici, le fantastique se mêle au diabolique (selon les appellations de Guiomar et de Tarasti notamment). Reprenant les sons gutturaux amplifiés par les vents et les écarts d'avec les sons timbrés de manière générale, la musique s'agrémente aussi de traits extrêmement rapides et dont le chromatisme est parfois prégnant, mais au second plan derrière la chaotisation des voix (voir exemple audio « tenebrae - déconstruction des voix »). L'éclatement verbal et musical est renforcé par l'étrangeté du son électronique (voir exemple audio « tenebrae - 8 »). Selon Chareyre-Méjan, le fantastique est un mode direct de représentation de la sensation indicible :

[595] TARASTI, *Mythe et musique*, *op.cit.*, p.151.
[596] *Ibid.*

> ‘‘Sensation indicible’’ est un pléonasme, le fantastique n’en est que la retranscription pure et simple donnant accès à la manifestation d’une présence par l’intermédiaire d’une sensation éprouvée dans sa quintessence[597].

Tenebrae célèbre la puissance orphique de la musique et tend ainsi à une conception romantique de celle-ci. Né dans la pénombre et la nuit, thème qui inspira profondément les poètes romantiques allemands, il lance les sons tels des sortilèges et exploite au maximum ses potentialités indicibles ; la sonorité instrumentale, avec sa connotation magique, fut, à cette époque, symbole de la nuit[598]. Intégrant même des textes de Novalis qui a su transmettre « l’ivresse que l’on goûte à se plonger au royaume mystérieux de la nuit »[599] mais aussi exprimer le mal du siècle à travers ce symbole, Posadas songe-t-il à relier cette obscurité à notre époque ? Le symbolisme nocturne ou mortuaire est également perceptible à travers les mots de Stefan George et de Rilke, que le compositeur a trouvé parlant de relier au texte de la liturgie de l’*Office des Ténèbres*[600]. Les textes des parties vocales sont petit à petit fragmentés jusqu’au phonème, et la langue est alors réduite à son pur aspect sonore. Les transformations des voix par les instruments, expliquées plus haut, s’inscrivent aussi dans la recherche du pouvoir fantastique de la matière instrumentale qui offrent un double à l’expression vocale, comme ces tenues traînantes du hautbois qui redoubleront, plus tard (pendant la deuxième frénésie chaotique purement instrumentale), les résidus des lamentations des voix. Renversement et miroir sont des procédés fréquents, souvent irréguliers. Dans l’exemple de la figure 61 citée plus loin, entre le « *bange zeiten* » du contre-ténor et le « *ban…ge…* » de la soprano 1 peut s’entendre un traitement en miroir strict – leurs intervalles successifs étant inversés de manière exacte : seconde majeure, ascendante dans le premier motif (*si-do#*), descendante dans le deuxième (*sol-fa*) ; seconde mineure, descendante dans le premier (*do#-do bécarre*), montante dans le second (*fa-fa#*) ; seconde majeure à nouveau, descendante dans le premier (*do-sib*), montante dans le deuxième (*fa#-sol#*). Une duplicité est présente dans les motifs instrumentaux également, sous la forme de motifs qui s’inspirent l’un l’autre : plusieurs « visages » d’un motif en quintolet de triples-croches (et même un sextolet de triples-croches) se réitèrent régulièrement : en arpège irrégulière, dissonante et descendante (sa variante en sextolet ne change que deux notes) :

[597] CHAREYRE-MÉJAN (Alain), *Le Réel et le fantastique*, L’Harmattan, 1998, p.39.
[598] EINSTEIN (Alfred), *La musique romantique*, Gallimard, 1984, p.46.
[599] *Id.*, p.47.
[600] Cf. note de programme de *Tenebrae*, *op.cit.*, p.2.

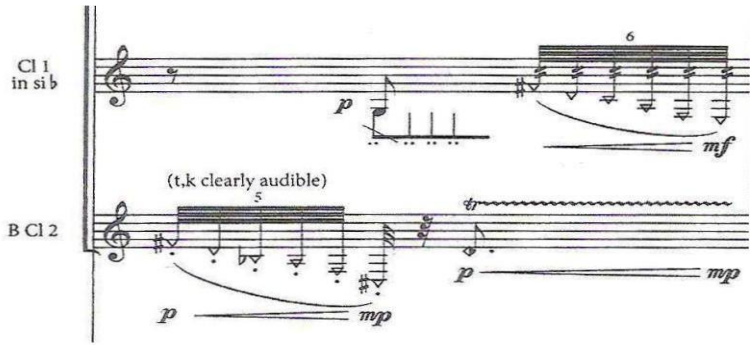


Figure 57: motifs doubles entre vents, ici mesure 103 © 2013 Éditions DURAND

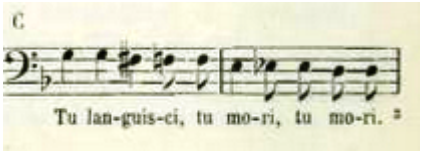
ou bien, avec un profil plus douloureux (cf. figure 60). L'évocation chaotique par la matière instrumentale atteint ensuite un sommet avant les plaintes vocales : les grincements, sifflements semblables à ceux qui étaient « utilisés par les anciens Grecs pour évoquer la mort et le chaos en ce qu'ils ont de monstrueux, d'indicible »[601], emplissent le morceau. Le timbre, altéré, de la flûte – par lequel Athéna « s'efforçait d'imiter les chuintements aigus des Gorgones »[602] – y participe considérablement (voir exemple audio « tenebrae - 9 »). Le potentiel fantastique, déjà inauguré par la mise en scène du dédoublement, se renforce par le pouvoir d'évocation du timbre instrumental. La flûte possède une symbolique spécifique en ce qu'elle révèle une voie liant la musique et l'indicible. Dans les romans d'Henri de Régnier, les incursions du rêve sont signifiées par les apparitions d'un faune, dont l'attribut est la flûte, et composent une sorte de double rêvé de l'écrivain[603]. Le seul fait d'entendre la flûte au loin signale une imminence du fantastique[604]. Au-delà de ce cas précis, le son est particulièrement invité à communiquer l'indicible dans la littérature, en tant que manifestation directe de la réalité :

> Dans les parages infernaux, Ténèbre, Épouvante, aspects et cris monstrueux s'associent pour exprimer l' « altérité » […] Les sonorités inquiétantes font à ce point partie de l'univers auquel se rattache les Gorgones que dans le passage du Bouclier où il est question de leur course, Hésiode ajoute aux indications purement visuelles […] des notations auditives
> VERNANT (Jean-Pierre), La mort dans les yeux[605]

[601] BOUSQUET (Charlotte), *Musiques de l'indicible*, in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *op.cit.*, p.168.
[602] *Ibid.*
[603] Cf. BESNIER (Patrick), « Le cri du faune. Henri de Régnier « aux aguets de l'invisible », in PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *op.cit.*, pp.75-84.
[604] D'après BESNIER (Patrick), *id.*, pp.78-79.
[605] VERNANT (Jean-Pierre), *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette (coll.Pluriel), 1998, p.52. Cité par BOUSQUET (Charlotte), *op.cit.*, p.168.

Si l'immixtion de la musique dans la littérature fantastique est révélatrice du lien qu'elle entretient avec l'indicible, un véritable tableau sensoriel est mis en œuvre pour transmettre ce concept chez Régnier : outre l'ouïe, le toucher, la vue et l'odorat s'emploient à peindre l'altérité « terrifiante ». Mais ce sont les sons qui semblent manifester l'indicible de manière privilégiée. Outre la flûte, le « cri à la fois bestial et fabuleux » entendu au loin[606] s'inscrit conjointement dans les concepts de l'Autre et du fantastique et accroît par cette *involution* la prégnance de l'indicible, à l'image des sons à la fois méconnaissables et évocateurs du fantastique de ce début de *Tenebrae*. Quant à la musique instrumentale, plus généralement, elle supplante, comme dans l'histoire de la musique romantique, la musique vocale pour toucher alors au plus près de la vérité : elle reflèterait en effet « l'essence *première* de l'univers, elle [serait] l'image authentique et fidèle de la ''volonté'' »[607], par sa richesse sensible.

5. Affliction et disparition

Le motif chromatique descendant est généralement lié à un sentiment d'affliction : c'est ainsi qu'il paraît depuis les traditions expressives établies au XVIIème siècle. Bontempi, dans *Historia musica*, cite un fragment où chaque voix chante successivement la suite chromatique ci-dessous sur un texte macabre[608] :

Pirro explique qu'il s'agit d'une formule caractéristique de lamentation[609]que Bach, entre autres, utilise souvent. L'emploi du chromatisme descendant sous des paroles exprimant la cruauté de Satan (dans la cantate *Christen, ätzet diesen Tag* , il est placé sous la phrase : « Ne permets jamais que Satan puisse nous torturer »), indique les effets néfastes du diable[610] :

[606] DE RÉGNIER (Henri), « Le Récit de la Dame des sept miroirs » [1895], *Contes à soi*-même, in La *Canne de jaspe*, Mercure de France, 1926 [1ère édition : 1897], p.276. Cité par BESNIER (Patrick), *op.cit.*, p.79.
[607] EINSTEIN (Alfred), *op.cit.*, pp.47-48.
[608] Cité dans BONTEMPI (Giovanni Andrea), *Historia musica…*, Perugia : L.Costantini, 1695, p.166. D'après PIRRO (André), *op.cit.*, p.74.
[609] PIRRO (André), *ibid.*
[610] Même remarque pour le passage de la cantate *Es ehrub sich ein Streit* (B.G. 19, II, p.270) de 1724, qui s'altère également par demi-tons inférieurs dans un ambitus de quarte diminuée, sur des paroles exprimant la cruauté de Satan. Voir PIRRO (André), *op.cit.*, p.77.

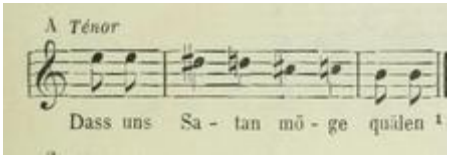



Figure 58: passage en chromatisme descendant dans la cantate *Christen, ätzet diesen Tag* de J.-S. Bach

Cette figure est aussi un motif de la douleur selon Albert Schweitzer[611]. Nous la saisissons plutôt, ici, comme une figure d'une défaillance progressive de la vie, potentiellement sous-tendue par l'idée de mort, qui semble générer une certaine attraction lointaine ou concrète. Cette figure serait à la fois transposition artistique de la sensation de défaillance progressive par l'intermédiaire du schème faisant sentir une diminution lente de l'intensité, et indice potentiel d'une influence du concept de mort sur ce signe ; par là serait peut-être sensible, une tiercéité de ce signifiant – dans la terminologie peircienne – qui établirait la dépendance de cette figure vis-à-vis de l'idée de mort. Le passage évoqué de *Tenebrae* n'est cependant pas marqué par une gravité frappante, si ce ne sont les inquiétudes générées par les plaintes chromatiques assourdies. L'on remarque ainsi, quand le profil mélodique des motifs n'est pas en forme d'arche, une réitération d'une figure chromatique descendante, qui y mêle aussi l'altération considérable, puisque les sons doivent être « à moitié remplis d'air, […] les hauteurs devant rester tout justes audibles »[612]:

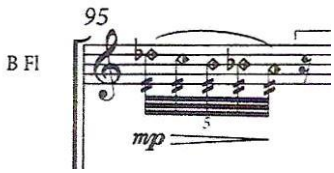


Figure 59: figure de la disparition (mesure 95) © 2013 Éditions DURAND

Dans ce passage, ces motifs s'entendent voilés, presque inaudibles ; leur mode de jeu met en valeur la disparition du son. Ici, c'est alors une figure icônique de la disparition que constitue ce motif chromatique descendant (très rapide), effaçant ses propres contours par le souffle d'air qui remplit l'instrument, offrant des similitudes avec l'agonie et le voilement. Une extension de cette figure, va être réalisée et mise en rapport avec des motifs au profil, cette fois, irrégulier, dont le manque de continuité mélodique et l'âpreté des intervalles leur confère un caractère torturé :

[611] Cité dans MICHELS (Ulrich), *Guide illustré de la musique*, vol.I, p.114 in GRABOCZ (Marta), *Musique, narrativité, signification*, *op.cit.*, p.138.
[612] POSADAS (Alberto), in Note de programme, *op.cit.*, p.2.

Figure 60: motif torturé à la clarinette basse m.95 et motif varié m.97
© 2013 Éditions DURAND

6. La déconstruction du dicible

6.1. La déconstruction du dicible dans *Tenebrae*

Le chant ne consiste petit à petit qu'en la succession de syllabes ou phonèmes plus ou moins distincts : cris le plus haut possibles, inhalations pendant l'exécution de la note chantée, sons avec beaucoup d'air voilent tour à tour l'énoncé d'un propos qui désigne l'abîme, mais ne peut la rendre sensible qu'en déconstruisant l'arbitraire du langage. L'indicible est ici explicité par le procédé de déconstruction du dicible tout en renvoyant à son sujet. Plusieurs procédés textuels, phonétiques, ou musicaux concourent à ce morcellement d'un passage qui pourrait correspondre à un récitatif multiple du même texte avec différents retardements et reprises (le récitatif intègre en effet les *Leçons de Ténèbres* de la musique baroque dont Posadas s'inspire librement)[613] :

- la répétition de la même syllabe tout de suite, tel un radotage pouvant pointer aussi le trauma sclérosant le dicible, et la pensée. Dès le début du moment, la première syllabe du *Geistliche Lieder* (X) de Novalis, « *Es* »[614], est répétée immédiatement mais jamais consécutivement dans le même mode de chant (notamment indéterminé/inhalé/normal). Si l'on excepte l'interjection « *eh* » (et un « *ih* »), elle s'entend tout de même cinq fois d'affilée au baryton ou quatre fois au contre-ténor, avant de tenter d'enchaîner sur la suite du texte.
- L'inversion des syllabes vis-à-vis d'une autre voix, qui peut même aller jusqu'au chiasme syllabique (soprano 2/contre-ténor) :

[613] Cf. POSADAS (Alberto) in Note de programme du concert du 15 juin 2013, *op.cit.*
[614] Pour « *Es gibt so bange Zeiten* ».

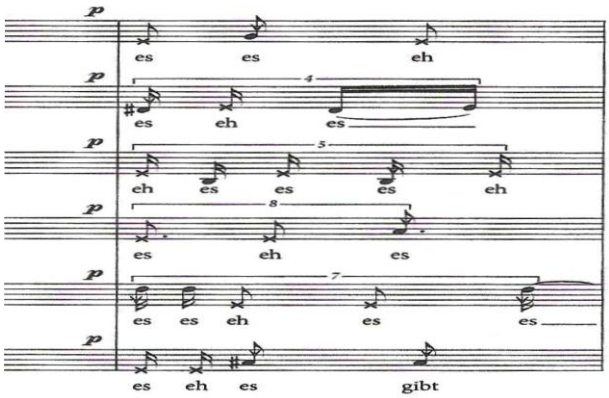



Figure 61: déconstruction du texte et combinaisons de syllabes et de modes de chant, mesure 94 © 2013 Éditions DURAND

- La reprise d'une syllabe déjà dite auparavant qui constitue le point de départ d'un recommencement du mot ou de plusieurs mots :

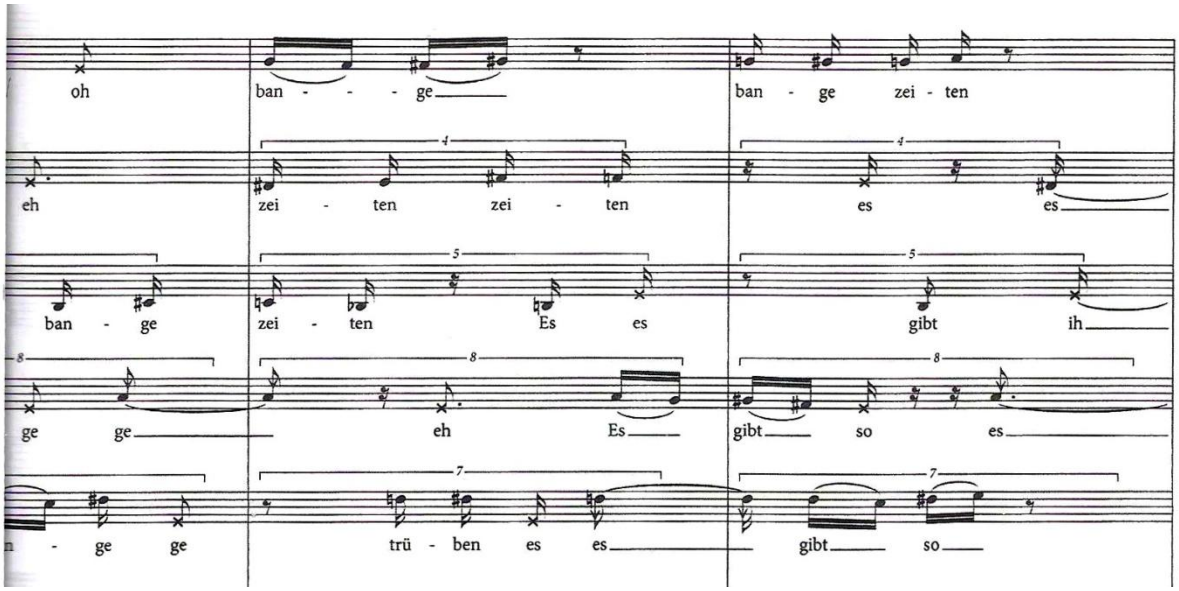


Figure 62: répétitions textuelles et inversions mélodiques, mesures 103-104 © 2013 Éditions DURAND

Le contre-ténor (troisième voix) reprend deux fois la syllabe « *es* » puis reprend le début du vers « *es gibt* » après en avoir chanté la fin « *bange zeiten* » (même remarque pour le baryton – cinquième voix – pour le second vers). S'entendent aussi les redites de « *bange* » à la soprano 1ou de « *zeiten* » à la soprano 2.

- Les interruptions du texte par des interjections.
- La détérioration de la prononciation.
- Les procédés musicaux qui rendent audibles des réitérations de motifs toujours altérés, mais d'une façon qui les rendent reconnaissables, quand ils reprennent le même texte ou une partie de celui-ci (cf. passage ci-dessus sur le fantastique).

6.2. Résonances historiques et anthropologiques de l'altération de la langue

De manière générale, la réticence du dire, audible dans le refus de réciter d'un trait ce poème de Novalis :

« Es gibt so bange Zeiten,
Es gibt so trüben Mut
Wo alles sich von weiten
Gespentisch zeigen tut. »

« Il est des heures lourdes,
Il est des cœurs si las,
Quand rôdent à la ronde,
Des fantômes d'effroi. »[615]

participe, par ces dédoublements, réminiscences, interruptions, à la diffusion de l'indicible, comme l'ont fait les écrivains postmodernes.

Le moment renvoie d'une part à la déconstruction de la langue mais aussi, inévitablement à la dégradation – et à la perte – de l'identité. L'altération de la diction nous fait penser, dans un contexte d'indicible historique, au texte de l'écrivain malgache Jean-Luc Raharimanana, *Za*, dont le narrateur parle dans une langue altérée par des zozotements et des glissements langagiers intempestifs. Cette esthétique s'avère être une trace d'un drame historique subi par le propre père de l'écrivain pendant la violente crise à Madagascar durant les élections de 2001-2002. Victime d'une arrestation arbitraire, il fut torturé : on lui mit « une arme à feu dans [l]a bouche en la tournant jusqu'à ce que [s]es dents tombent »[616] ; ces stigmates, dévoilés, se lisant jusque dans la syntaxe textuelle dégradée :

> Za ferme les yeux et repense à tout – avant le fleuve et la maison de cellophane, avant les rails, avant la rue ; elle, ma femme était enceinte, Za parlait bien encore et n'avait ni dents ni palais éclatés par le canon du fusil kalaknikov ni zézaiement en découlant, Za raisonnait bien encore et n'avait pas les pensées harassées à la racine, Za aurait voulu, tant voulu.
> RAHARIMANANA (Jean-Luc), *Za*[617]

Le narrateur a par ailleurs subi un drame antérieur, la perte d'un fils mort noyé, qui l'a rendu fou: « Eskuza-moi. Za m'eskuze. A vous déranzément n'est pas mon vouloir, défouloir de zens malaizés, mélanzés dans la tête, mélanzés dans la masse démoniacale et folique »[618]. La dégradation de la langue qui renvoie sans cesse à la séance de torture, est

[615] NOVALIS, *Cantiques*, *X*, éditions Montaigne, 1943. Trad. de l'allemand de Geneviève Blanquis. Citée dans la note de programme du samedi 13 juin 2015 par l'Ensemble Intercontemporain, *op.cit.*
[616] Fait relaté dans le rapport public d'Amnesty International. AMNESTY INTERNATIONAL, *Madagascar, une justice sélective,* 11 décembre 2002, Al Index : AFR 35/004/2002. Cité par HOARAU (Stéphane), « Langue en images, langues et image. Nabile Farès et Raharimanana », in. GIRONDE (dir.), *Les mémoires de la violence*, *op.cit.*, p.202.
[617] RAHARIMANANA (Jean-Luc), *Za*, Paris : Philippe Rey, 2010, pp.90-91. Cité par HOARAU (Stéphane), *ibid.*
[618] *Id.*, p.9. Cité par HOARAU (Stéphane), *id.*, p.200.

lisible d'un bout à l'autre du roman[619]. Posadas tente lui aussi, à un degré esthétiquement plus extrême, de « lézarder la langue », non pour témoigner d'une mutilation physique, mais pour alimenter le caractère chaotique qu'il lie au concept de mort.

La détérioration extrême de la prononciation pourrait aussi souligner l'éloignement de l'homme civilisé en rapprochant les borborygmes insensés des chanteurs de ceux d'un individu – voire d'un animal – sauvage. Les notions d'étranger et d'étrangeté (étranger à la langue, langue étrange) peuvent rappeler la première acception du terme « barbare » : comme le note Julia Kristeva, « Homère semble avoir forgé le terme à partir d'onomatopées imitatives : *bla-bla*, *bara-bara*, bredouillis inarticulés ou incompréhensibles »[620]. Kristeva indique que l'incompréhensible, l'excentrique, l'inférieur et le cruel entrent en conjonction dans les définitions successives du mot « barbare » : les trois premiers adjectifs caractérisent l'étranger à la civilisation et à ses usages chez Sophocle et Eschyle, tandis qu'Euripide confère au terme la prépondérance du mal[621] : « Andromaque s'adresse aux Grecs en disant « barbara kaka » (*Les Troyennes, 764-765*), l'expression peut être traduite par « des maux [supplices] inventés par les Barbares » ou bien « des maux [supplices] sauvages »[622]. Chaos et indétermination s'entendent dans les passages déconstruits jusqu'au phonème et brouillés, de *Tenebrae*. Une détérioration de l'identité pourrait être envisagée cette fois, par une approche culturelle et anthropologique : le primitivisme anarchique qui s'entend ici n'est pas sans rappeler l'acception chaotique que Hobbes confère à la pré-civilisation, et une lecture historique de *Tenebrae* trouverait un soutien dans le temps de la phrase latine : « Il y eut des ténèbres sur toute la terre ». Il y aurait ainsi un moment de ténèbres et un moment de tentative d'harmonisation dans l'histoire de l'homme qui trouverait une certaine représentation dans cette musique. Les contrastes entre déconstruction et construction (mouvement ascendant uniforme) ont à ce propos déjà été soulignés. Pourtant, la fin fait entendre un retour dramatisé aux ténèbres, dans un silence violent. Notre étude d'*Officium Defunctorum* a fait suffisamment entendre la persistance de la violence dans le monde contemporain, et *Tenebrae* évoque la mort en reliant chaos, perte de l'identité et exigence civilisatrice (cette dernière est décelable dans les évènements musicaux-mêmes) : peut-être peut-on voir, si l'on relie leurs figures spécifiques à la fois dans l'œuvre et entre les œuvres de l'indicible, peut-être peut-on déceler dans l'indicible de l'histoire contemporaine, un foyer de l'indicible du primitivisme

[619] D'après HOARAU (Stéphane), *id.*, pp.200-201.
[620] KRISTEVA (Julia), *Étrangers à nous-mêmes*, *op.cit.*, p.75.
[621] *Id.*, p.76.
[622] *Id.*, pp.76-77. Kristeva note que dans un retournement ironique – qui exclut le concept ethnique de l'acception du terme barbare –, ce sont les Grecs qui sont les barbares dans la tragédie d'Euripide. Il souligne au contraire l'infériorité morale qui s'exprime par la cruauté en tant qu'essence du mot.

chaotique – qui souligne les failles potentiellement dangereuses existant encore en l'homme qui fait obstacle à toute culture. Au-delà de la « peinture musicale » des catégories mortuaires, l'œuvre ouvre, sur le plan musical du moins, « une brèche […] entre un avant et un maintenant »[623]. La fragmentation de la liturgie de l'*Office des Ténèbres* et son imbrication avec les textes romantiques ou symbolistes, déconstruits, l'éclatement des mots eux-mêmes et l'alternance spatialisée des « responsoria » (qui faisaient se répondre à l'origine chantre et chœur placés dans différents endroits de l'église) « revisitées »[624], indiquent-ils l'écart indicible entre un passé « nourr[i] d'espoir, et un maintenant fait des atrocités constitutives d'une mémoire traumatique » ? Peut-être pas. Cependant, l'esthétique si morcelée et disjointe qui entoure le thème de la mort n'aurait-t-elle pu être, inconsciemment, influencée par la réévaluation de l'imaginaire contemporain lié à l'idée de mort, par la médiatisation quotidienne des guerres, massacres, attentats, voire catastrophes qui ne cessent pas ? La circulation de tels schèmes de la fragmentation ou de la transgression dans l'esthétique contemporaine, y compris dans l'esthétique du sublime, n'a-t-elle rien à voir avec l'influence de l'environnement culturel ou héréditaire ? Nous ne le pensons pas ; pour autant, dans *Tenebrae*, peuvent surtout s'entendre des représentations de concepts immémoriaux comme celui du chaos, dont l'agitation est un trait caractéristique – Bachelard disait qu'il n'y a pas un seul chaos immobile[625] –, celui de la disparition ou celui de l'après-seuil...

7. Deuil et lamentations

Prend place ensuite un moment dysphorique, caractérisé par les figures de la plainte, de la tristesse et du tourment. Le lien entre topique de tristesse et topique de mort est souligné, cette fois-ci, non seulement par les utilisations historiques d'une figure – ou par les caractéristiques physiques de la musique (dysphorie, dissonance…) –, mais aussi par le texte : « Mon âme est triste à mourir » (« *Tristis est anima mea* »). La figure de la lamentation précitée s'entend cette fois distinctement, aux voix de femmes : trois descentes chromatiques sur le rythme répété de croche-double croche-quart de soupir sont répétées trois fois, à chaque fois un demi-ton plus bas. Il s'agit d'une figure de lamentation complexifiée puisqu'elle n'est pas exactement utilisée dans sa version de base: un stigmate de la stagnation s'y remarque en

[623] HOARAU (Stéphane), *op.cit.*, p.203.
[624] POSADAS (Alberto), in Note de programme du concert du 15 juin 2013, *op.cit.*, p.3.
[625] DURAND (Gilbert), *Les structures…*, *op.cit.*, p.77.

effet puisque des paliers descendant généralement d'un demi-ton et des retours par la troisième et la cinquième note sur le quart de ton supérieur la caractérisent :

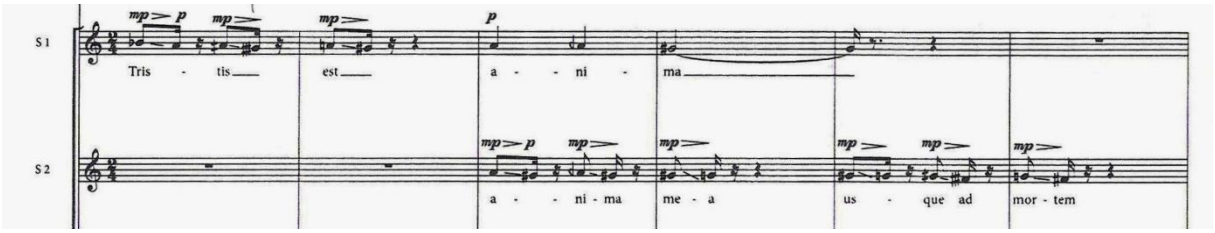


Figure 63: figure de la plainte dans *Tenebrae*, mesure 165 et al. © 2013 Éditions DURAND

Le redoublement de la figure de la plainte se simplifie (plus de remontées de quarts de tons), s'augmente et se prolonge, puisqu'il descend de cinq demi-tons en quatre mesures sur une base de changement à la noire ou à la croche (mesures 171 à 174); pendant ce temps, des sauts de septièmes majeures dont la dernière note, tenue, est à chaque fois un demi-ton plus bas généralise le chromatisme et le font traîner dans le temps. Une impression d'irréalité se dégage du redoublement ; ce dernier se renforce par le doublage du violon et de l'alto en léger décalage qui contribue à l'impression de diffraction du moment. Le trouble est alors suggéré par ces doubles qui semblent dessiner des plaintes hallucinées. Ces redoublements et dédoublements relient ce passage au régime nocturne de l'imaginaire, dans lequel les schèmes liés à la mort seraient acceptés et non combattus, et dans lequel la répétition identique est convoquée régulièrement (le saut d'intervalle indique la détresse, mais peut aussi signaler l'idée de dégradation, à l'image de celui du motif de Bach sur les paroles qui désignent « le fardeau pesant de nos fautes » :

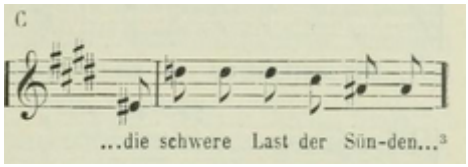


Figure 64: figure de la détresse dans la Cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* (B.G.239, XXVIII, p.247)[626]

Enfin, mort et souffrance pourraient être pointées toutes deux dans ce même moment faiblement énergétique, se faisant le complexe sensible d'un indicible : l'une par le saut d'octave qui évacue toute tension, à la flûte, l'autre par la seconde mineure, aux voix et cordes, qui en instaure une.

[626] Citée par PIRRO (André), *op.cit.*, p.61.

Pendant que les voix s'unifient ensuite en lent chromatisme descendant, la soprano 1 va jusqu'à chanter des sauts de neuvième, rappelant les « intervalles exorbitants » caractérisant la « modulation irrégulière d'une voix […] soudain […] désaccord[ée] [par] l'émotion », figures largement utilisées par les compositeurs dès l'âge baroque [627] :

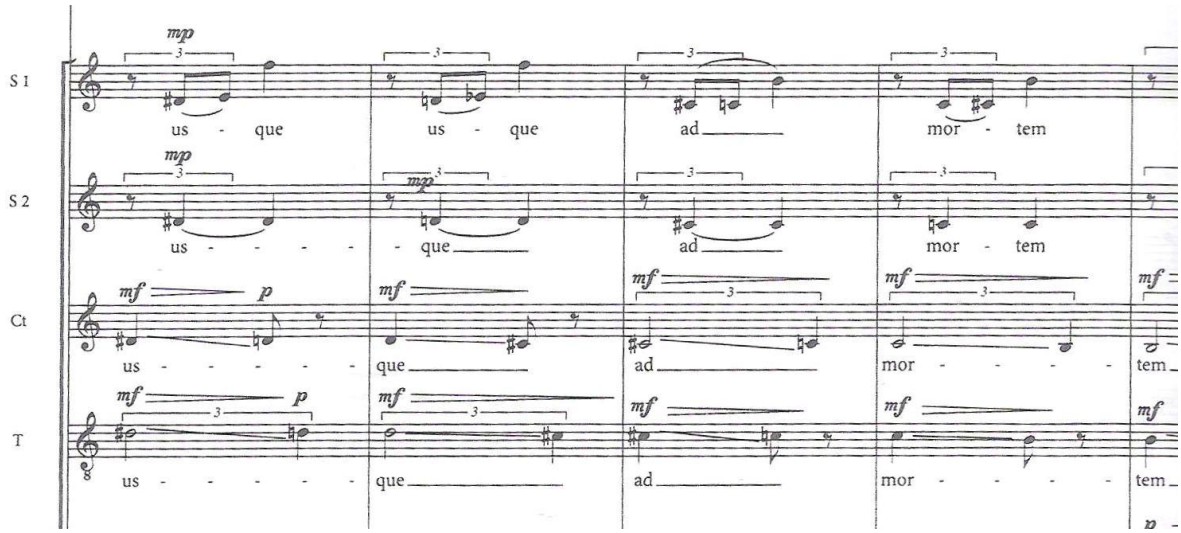


Figure 65: amplification des sanglots : sauts de neuvièmes au soprano 1, mm.176-177 © 2013 Éditions DURAND

D'après l'observation de l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique, nous remarquons que ce type de figure n'a pas seulement traversé les époques, mais aussi les frontières ; sa présence dans plusieurs régions du globe pointe sa possible universalité :

> Les lamentations funèbres sont généralement dérythmées, seulement structurées par de brèves formules laudatives qui reviennent en longues et monotones litanies ; elles sont vocalisées mais entrecoupées de sanglots (ritualisés), ces derniers produisant un effet permanent de *yodel*, comme dans la *doina* précédente. Dans certains cas, des instruments de musique se joignent aux voix des pleureuses, des flûtes ou des trompes, cette juxtaposition sonore provoquant alors un changement de timbre vocal[628]

Ce sont ces effets de *yodel* par saut d'intervalle, et la brièveté de ces « formules laudatives », redoublées et s'étendant dans le temps, qui peuvent nous être rappelés par ces figures. Leurs rappels ultérieurs aux instruments et le flou rythmique (et de hauteur) qui leur sera appliqué les « dérythmeront ».

Pour le moment, appels redoublés, immuables lueurs des tenues aigues des voix éclairent de leurs phares les routes chaotiques dont les contours s'estompent (exemple audio « tenebrae - 10 ») :

[627] PIRRO (André), *ibid.*
[628] CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *op.cit.*

Les visages pâlissent dans l'obscurité
Et les arbres et les chemins que j'avais aimés s'effacent[629]

L'on peut penser aussi aux appels des sirènes qui attirent le héros en un lieu hors-temps, indéfini qui serait la passerelle entre monde des morts et monde des vivants, un lieu qui rendrait cette frontière franchissable[630] ; or, Vernant précise que « l'îlot des sirènes est entouré d'une masse de cadavres dont les chairs se décomposent au soleil, sur la grève »[631]. Comme dans cette image mythique, la présence de la mort n'est jamais loin, dans cette musique : dans ce passage, celle-ci ne s'éloigne pas du chaos inhérent au gouffre infernal. Ces notes tenues émergent en effet de la multitude d'étrangetés des phonèmes déconstruits et des sons voco-instrumentaux altérés, qui, à travers l'affect amodal d'éclatement, musicalisent ce que la langue nomme chaos.

Les descentes chromatiques qui s'associent aux plaintes reviennent, immédiatement suivies par de grands sauts d'intervalles. Ceux-ci, chantés par la première soprane, témoignent cette fois d'une inversion, processus qui, comme la répétition ou le double, relève du régime nocturne de l'imaginaire, celui qui ne montre pas de résistance devant la toute-puissance enveloppante de la nuit – alors même que la mort est explicitée pour la première fois par le texte de George (« Le deuil est profond, qui m'assombrit »/ « *Tief ist di trauer die mich umdustert* »). Le rappel des plaintes légèrement modifiées et les sanglots inversés s'entendent dans l'exemple audio « tenebrae - 11 » (voir aussi figure ci-dessous) :

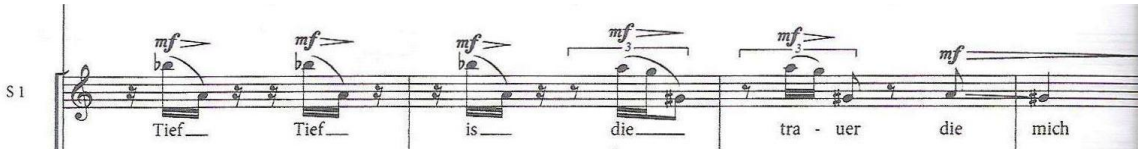


Figure 66: figure des sanglots "inversés", mesure 219 et al. © 2013 Éditions DURAND

8. Équivoque et frénésie chaotique

Un moment qui se veut plus animé revient à une « normalité » de modes de jeu et mène à un traitement du texte de la liturgie latine : la « foule qui me cernera » (« *turbam, quae circumdabit me* ») par un contrepoint de voix qui s'imitent en canon libre (d'abord les trois voix aigues puis avec l'ajout des trois voix plus graves cinq mesures plus tard). Le rythme

[629] GEORGE (Stefan), Der sieben Ring (Litanei), trad. de l'allemand par Ludwig Lehnen. Cop. Editions de la différence, 2009.
[630] D'après BOUSQUET (Charlotte), *op.cit.*, p167.
[631] VERNANT (Jean-Pierre), *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris : Seuil, 1999, p.135. Cité par BOUSQUET (Charlotte), *ibid.*

syllabique est la double-croche. L'euphorie croissante n'est pas dénuée d'inquiétude, bien au contraire : le profil mélodique du contrepoint vocal indique le tourment perpétuel – par retours incessants et chromatisme exacerbé :

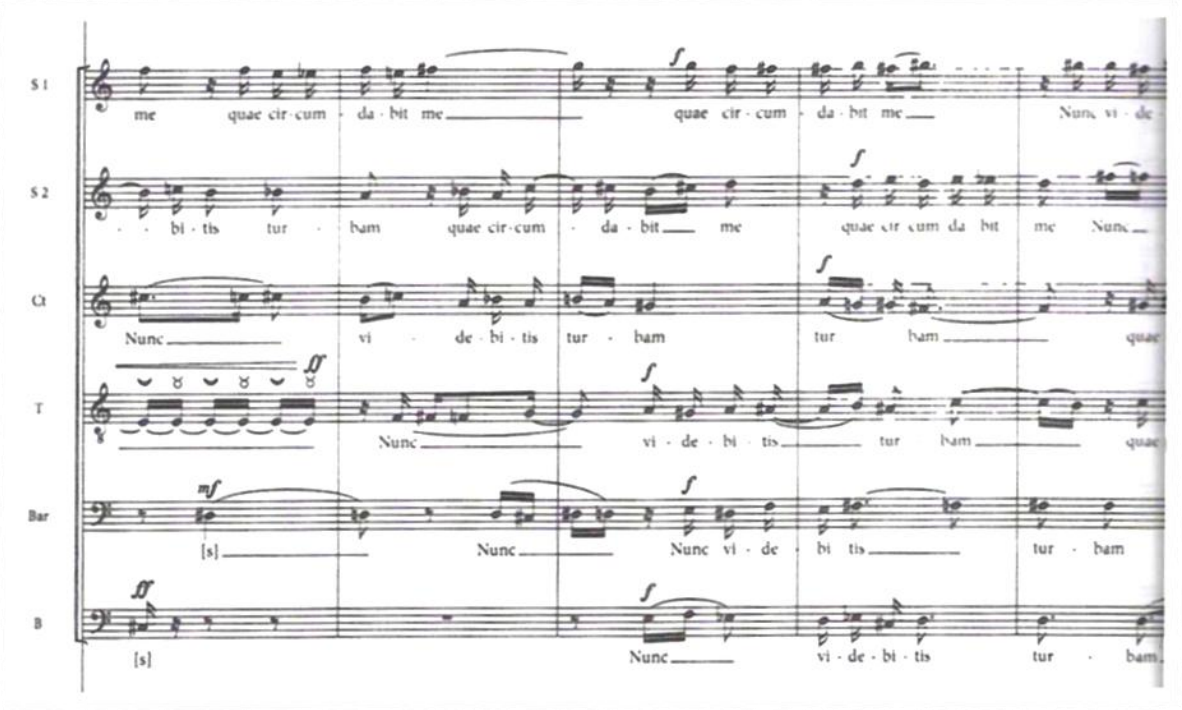



Figure 67: canon libre avec chromatisme, mesures 253-257 © 2013 Éditions DURAND

Ces retours mélodiques chromatiques contrebalancent douloureusement l'euphorie, sensibilisant de fait plus l'angoisse qu'une quelconque victoire ou qu'un quelconque éclaircissement des ténèbres. La deuxième partie du canon est associé aux paroles « vous, vous prendrez la fuite, et moi, j'irai pour être immolé pour vous » (« *Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vorbis* ») : c'est un véritable figuralisme qui s'entend : par icônicité, les motifs égrenés à toute vitesse rappellent la fuite puisque les violons commencent à infiltrer la texture de motifs nerveux en triples croches, prémisses d'une frénésie sonore purement instrumentale. Celle-ci figure par son excès, l'altérité absolue du chaos (voir exemple audio « tenebrae - 12 ») :

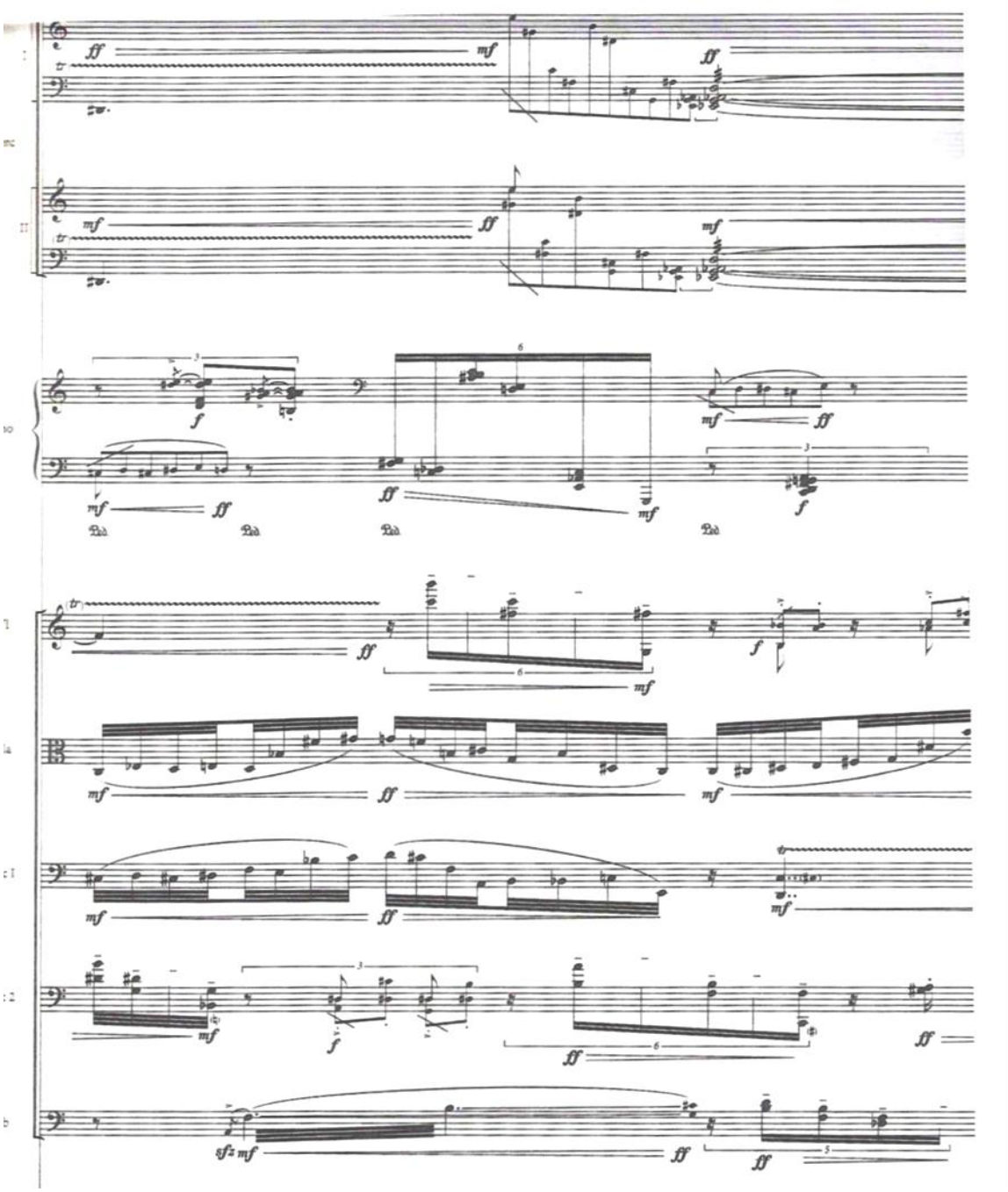



Figure 68: moment de frénésie chaotique, mesures 302-322; ici, mesure 303 © 2013 Éditions DURAND

Un grondement mystérieux, abyssal (par l'électronique et les cordes graves), peut-être démoniaque, vient un moment affaiblir l'énergie chaotique, mais, plus percussive que jamais, celle-ci se perpétue. Le piano y employé comme chez Bartók, avec des notes piquées et/ou accentuées en doubles croches, séparées par de grands intervalles, ou en accords martelés à l'identique, *sforzandissimo*. On note même des clusters de l'avant-bras (mesure 317).

9. L'ineffable

Finalement, l'énergie s'affaiblit, derrière des halos réminiscents d'un mystère ineffable qui rappellent les notes réitérées entendues bien plus tôt à la voix de soprano. Elles sont jouées en soufflets dynamiques par le violon et l'alto, de *mp* à *ff* puis finissent en *fff* pour entériner l'effet irradiant de leur accord dissonant (*sol-la*/*la#-si*)[632]. L'ineffable, lié au thème de l'au-delà, pourrait s'entendre par ces figures, en vertu de leur mode d'apparition et d'effacement : leur profil dynamique marqué par une apparition douce, une affirmation saillante puis un évanouissement prolongé, nous invite à y trouver une correspondance, à une autre échelle, dans le mode de dévoilement progressif de l'évènement ou de la chose indicible tout autant que son effacement, qui caractérisait le mystère qu'entretenaient les romans au sujet de celui-ci. Par ailleurs, le redoublement de ce phénomène musical se réalise à la fois linéairement, au cours du déroulement des mêmes parties, mais aussi en décalage superposé au piano : les tenues des mêmes notes viennent ressasser un évènement sonore similaire, à la manière de courts palimpsestes qui écrivent la même chose avant que l'autre voix ne s'efface. Chaque évènement sonore fait ainsi écho à un autre évènement sonore qui n'est autre que son double et nous évoque la perpétuelle circularité des expériences que Blanchot retraçait par les évènements qui se produisaient de manière identique au cours du roman. La disjonction de registre, répétée quatre fois à la fin de ce moment par les cordes graves, en trémolos *p*, atteint presque la triple octave (l'on entend notamment, un renversement de l'intervalle de seconde – mineure et majeure –, qui confirme la tension). Écart démesuré et redoublement évoquent alors le dépassement de la limite et la permanence de la figuration de l'indicible.

Remarquons aussi, figurant le topique de l'ineffable, un autre passage entendu plus tôt : entre les deux phrases en contrepoint sont chantés des accords sur les mots « *traum* » (« le songe ») et « *turbam* » (« la foule »). Le premier superpose la moitié des sons de la gamme chromatique (*mi-la*) et enchaîne, lié, un accord qui superpose les degrés d'une gamme par tons (*do-la#*) avec notamment un saut de neuvième mineure à la voix de soprane 1 – figure du sanglot. Le troisième accord, toujours sur le mot « *Traum* », est le même, renversé. La diminution de tension qui résulte du passage de secondes mineures à des secondes majeures s'accorde avec l'idée d'un songe comme moment d'un lieu hors-temps, décroché de la réalité, exprimé seul dans une nuance beaucoup plus faible (*p*) et contrastant également par

[632] Qui avant cela s'effaçait à chaque fois dans les soubresauts torturés des cordes graves.

une baisse subite de registre – avant la faille du sanglot. Ce moment ne dure pas : après la reprise de cet accord renversé différemment sur le « *tur* », la tension renaît d'une dissonance accrue entre *mi* et *fa*, *la* et *sib*, *sib* et *si*, *si* et *do*.

10. Inframonde, altération et chaos (retour)

Un retour à l'aspect sombre et indéfini des enfers est à nouveau figuré ensuite (mesure 327) : les altérations multiples s'appliquent aux sons instrumentaux (dès le début de ce passage : glissandi aux cordes, variations de la densité de son à la contrebasse, prononciation de voyelles pendant la réalisation de la note au trombone…), et aussi aux voix, ici graves (basse/baryton). Celles-ci martèlent des « sentences » sur la même note (*sib2*) parfois abaissé d'un quart de ton puis se cantonnant dans l'intervalle des tons supérieur et inférieur, dans un jeu micro-tonal qui constitue un disjoncteur avec les impressionnants sauts d'intervalles précédents (aucune transition dans l'agencement des hauteurs n'a été faite entre ces deux passages, même si la nuance très douce permet d'atténuer le contraste). Le recentrement par la hauteur se réalise maintenant dans un topique ténébreux (alors que la seule unification vocale s'était effectuée au moment de la première montée euphorique). Ce recentrement participe à l'organisation du morceau, au niveau sémique (la dualité des sèmes recentrement ou unification/éclatement ou dissociation articule l'œuvre fondamentalement, par exemple au niveau global[633]).

Mais, si les hauteurs des voix changent peu, le mode de prononciation est quant à lui, très diversifié : les chanteurs prononcent successivement des consonnes de classes différentes (fricatives, latérales…) et provoquent de temps à autre des irrégularités dans les sons et de courtes interruptions par le chant avec « des cordes vocales resserrées et un diaphragme très tendu »[634]. La déconstruction est ici à son apogée puisque les phonèmes successifs ne forment, à première vue, pas de mots connus. Il s'agit d'une langue autre, semblant être le mode d'expression d'êtres radicalement différents. Puis des syllabes apparaissent ça et là et forment, disséminées dans trois voix et entrecoupés de silences évocateurs et d'effets d'indicible (spirales folles, agressions timbriques aux cordes) le début de phrase : « *Da ich so im* » (mesures 333-349), noyé dans les borborygmes :

[633] Voir conclusion du chapitre.
[634] POSADAS (Alberto), page d'instrumentation de *Tenebrae*, *op.cit.*, p.vii.

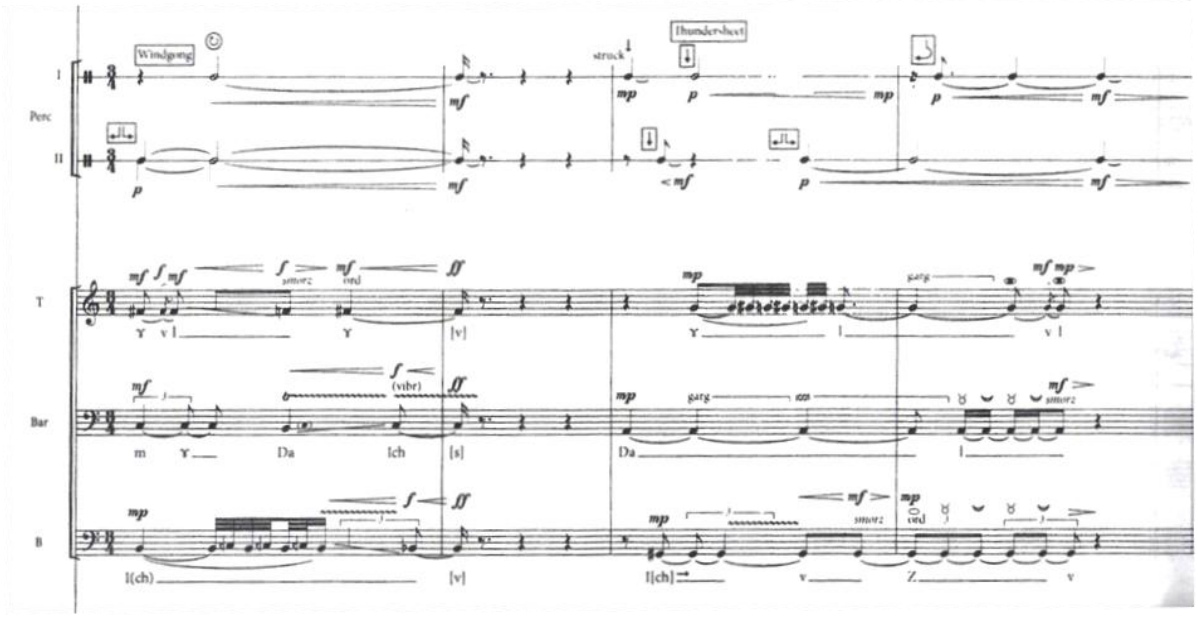


Figure 69: déconstruction linguistique, mesures 338-341 © 2013 Éditions DURAND

La phrase entière est, peu après, chanté d'une traite, en chromatisme descendant : « *Da ich so im stillen krankte* »/ « Je me dévorais en silence » et révèle alors la transparence de l'esthétique de la déconstruction de la langue comme métaphore : la langue « fai[t] trace en se voulant stigmate »[635] de la dégradation de l'identité-même. L'environnement de ces voix s'inscrit dans le topique du lugubre, qui frappe par l'aphorie des voix et le registre grave ; il est perçu dans sa priméité selon la terminologie peircienne (un sentiment de lugubre général et appartenant à l'icônicité), et dans sa secondéité par le lien qui rattache ce sentiment à l'idée de mort : la présence de la mort, manifeste dans cet office des défunts, produit divers sentiments dont celui du lugubre. Celui-ci est donc un effet de l'idée de mort et s'inscrit alors, en tant que signe – puisque tout phénomène, indépendamment de sa complexité, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique, selon Peirce – perçu dans sa priméité et sa secondéité, dans une tiercéité qui actualise alors un processus général et nécessaire, ici, le lugubre comme conséquence de l'idée de mort (le *lugubre* est d'ailleurs établi en tant que catégorie esthétique de la mort selon Guiomar). L'emploi de deux *thundersheets* rapprochent encore l'auditeur de l'évènement radical : ils situent, par leurs martèlements très graves, la musique dans l'enfer chaotique (l'explosivité de ces coups, réitérée, semble être une transposition artistique de l'affect de vitalité qui « transmut[e] la perception véridique » de coups de percussion en sensation de violence). Le profil

[635] HOARAU (Stéphane), ''Langue et images, langues en image. Nabile Farès et Raharimanana'', in GIRONDE (Michel)(dir.), *Les mémoires de la violence*, *op.cit.*, p.203.

énergétique, basé sur les paramètres de temps et d'intensité est ce qui dirige ces affects. Ici, le redoublement de coups manifeste une explosivité multipliée et sensibilise l'idée de chaos par le concept d'arrachement extrême, lui-même rendu sensible également par la transgression des voix qui s'arrachent à leur mode de chant naturel ; ainsi que par le registre grave qui évoque la mort, à la fois culturellement et par une perception naturelle de dysphorie. Nous avons mis en évidence dans la première partie en quoi le chaos était lié à l'idée de mort, notamment par l'archétypologie (écouter l'exemple audio « tenebrae – 14 »).

Le son cristallin des harmoniques des cordes, par sa texture diaphane, ne signale pourtant pas, ici, l'entrevisible qui caractérise l'ineffable, et le registre aigu n'évoque pas non plus le sommet dont nous parlions plus haut. Ces deux paramètres sont en effet mis au second plan derrière l'étrange disjonction que les sauts d'intervalles manifestent. Ceux-ci reviennent toutes les deux voire trois notes en faisant entendre une descente d'une seconde avant de retomber au moins une quarte plus bas pour enchaîner avec une autre note conjointe, montante ou descendante, dans une vacillation qui se double ainsi dans l'aigu de manière réitérée : ils témoignent d'une rupture telle qu'elle pourrait bien signaler la disjonction avec le réel (impression corroborée par la nature altérée du son). Les hauteurs peu stables, souvent chromatiques (grâce également à la seconde note que joue l'alto simultanément une sixte mineure plus bas, également en harmoniques) et ce profil d'oscillation incessante peuvent figurer l'irréel mais aussi la folie (« tenebrae - 15 »).

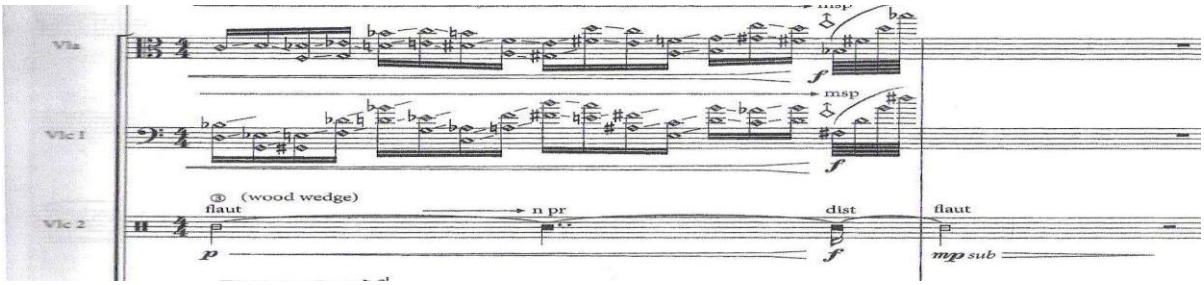


Figure 70: irréel, folie, m.342 © 2013 Éditions DURAND

L'électronique en mouvement percussif circulaire et de la *superball* sur une corde du piano ou sur sa table d'harmonie semble rendre sensible des mugissements d'outre-tombe, par transposition artistique d'une rupture avec la norme concernant le timbre et la logique musicale. Une possible manifestation de l'au-delà du seuil par la diffusion de sonorités radicalement étranges et inouïes, corrélées au topique du lugubre, qui évoque la mort (cf. exemple audio « tenebrae – 16 »). L'irréel est évoqué par les manifestations d'étrangeté radicale, à la manière dont nous avons pu l'expliquer dans le paragraphe précédent. Quant aux

altérations timbriques extrêmes des cordes, elles constituent, à l'image de celles du début, un phénomène icônique du déchirement, dans le sens où elles imitent, par le qualisigne – une qualité qui fonctionne comme un signe – qu'est l'évènement sonore, un déchirement quel qu'il soit (les seules qualités de l'évènement sonore suffisent à transmettre le lien entre signifiant et signifié général, on dit alors qu'il est rhématique). Ces figures renforcent l'idée de frontière transgressée par le concept de démesure et participent à l'incontournable éclatement (cf. 17'00-17'18).

11. Plaintes (retours) et redoublements

Puis les réminiscences des appels des voix, telles des stridences hallucinées, se manifestent. Le topique de la lamentation et de l'entre-deux sont indexés respectivement par la hauteur des plaintes (qui rappelle également le sanglot sans la note qui le précédait et dont la souffrance est confirmée par le mot « *krankte* »/ « souffrance ») et l'évolution extrêmement laborieuse de cette figure constituée d'une seule note, qui, après être passé du *fa#* au *la* par paliers (plus d'une blanche pour chaque hauteur), stagne, quasi-seule, dédoublée cependant par l'autre soprano (« lang » et « war »/« longue », « était »). Ces notes rappellent, au début, le chant solo sur les paroles « Alleluïa » dans *Officium Defunctorum* sur une seule hauteur : cette figure de la plainte ressassée s'entend dans l'exemple audio « tenebrae - 17 ».

Le redoublement scinde les parties en deux micro-évolutions distinctes : l'une s'échine à atteindre le ton supérieur, en passant notamment par des quarts de tons, mais retourne parfois à la « case départ », au moment même ou l'autre voix la croise de justesse et fait entendre une diffraction de hauteur troublante (*sib*/*la*) ; finalement, entre inversions de hauteurs et trilles, elles terminent en *ff* sur l'intervalle de seconde mineure supérieur : elles stigmatisent ainsi l'indécision superposée, et donc le concept de l'entre-deux par les sèmes de l'indécision, du redoublement, de l'entrecroisement et du brouillage (cf. exemple audio « tenebrae - 18 »):

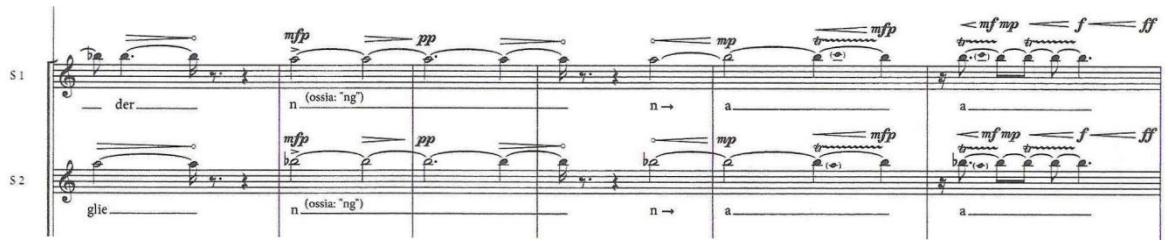


Figure 71: figure de l'entre-deux : vacillations superposées, ici mm.384-389 © 2013 Éditions DURAND

Avec les répétitions de tenues aigues aux voix de soprano, on voit que le ressassement n'est pas réservé qu'à la désignation du trauma mais aussi à la mort : il réfère donc avant toute chose à ce qui dépasse la limite de l'intelligible ; c'est l'altérité du phénomène qui « rompt la course imaginaire de la vie de [celui] qu'on appelle aujourd'hui la victime » [636], qui provoque les figures de l'indicible, dont celles de répétition, de redoublement, de dédoublement. C'est la Tuchê, c'est-à-dire « la rencontre avec le Réel, au sens où Lacan l'a définie »[637] qui effracte et sème les graines des schèmes et procédés de l'indicible, dont la répétition[638].

Mais, si « le trauma a un rôle spécifique dans la compulsion de répétition puisque *c'est en référence au trauma que la répétition se manifeste* »[639], c'est plus généralement de la difficulté à saisir l'expérience que la répétition ou le redoublement sont un symptôme. Ils stigmatisent une résistance du sujet au réel, qui l'analyse de nouveau[640]. Les redoublements des lamentations aigües acquièrent par l'omission de la note la plus grave, qui permettait la figure complète du sanglot par le grand saut d'intervalle, un aspect plus stagnant que triste – avant de se transmuer en cri. Ils apparaissent, à mesure de leur répétition, comme opacifiés – un peu à l'image des personnages de l'*Arrêt de mort* de Blanchot ; l'émotion qu'ils diffusent est parfois énigmatique. Leur intégration en tant qu'élément de la structure marque un temps, leur possible réification virtuelle (ce ne semblent plus être seulement des plaintes mais aussi un pur phénomène sonore délaissant l'affect catégoriel de la tristesse pour s'inscrire dans une répétition et un redoublement qui ne réfère plus qu'à lui-même). Ils pourraient alors, témoigner d'un désir d'éclaircir un trouble enfoui, d'approcher plus précisément le mystère de la mort, et, en exhibant leur échec dans cette utopie – par la stagnation, le brouillage ou le cri –, de se faire le stigmate de son altérité.

La souffrance est ici une forme virtuelle de sensation qui affleure cependant dans la perception de la dissonance des deux voix superposées, souffrance qui, par indicialité, se

[636] Nicolas Pinon en parle sur le thème du viol : PINON (Nicolas), « De quelques remarques psychologiques sur une possible traduction de l'indicible en dicible », dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 4, « Indicible et littérarité », dir. Lauriane Sable, mai 2010, pp.249-258, pp.256-257. Disponible en ligne : http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/il4nicolaspinon.pdf

[637] *Id.*, p.256.

[638] Pour le lien entre la *tuchê* et la répétition, voir SOFIYANA (Agnès), « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur La Lettre volée. », *La clinique lacanienne* 1/2005 (n° 8), p. 199-220. Disponible sur internet : <URL : www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2005-1-page-199.htm>, §28 et al. Consulté le 5/09/2015.

[639] *Ibid.*, §30

[640] D'après *ibid.*

révèle contigüe à la lamentation. Il ne nous paraît pas inutile de souligner que les topiques de la lamentation et de la mort se rejoignent dans la mythologie par l'intermédiaire des larmes : le « champ de pleurs » qu'est le Cocyte (en grec ancien Κωκυτός / *Kôkytós*, « qui naît des larmes ») – un fleuve des Enfers, affluent du Styx dans la mythologie grecque –, est contigu au fleuve du trépas »[641], comme le note Gilbert Durand. Expression de la plainte et répétition pouvant potentiellement signaler la latence d'une réalité indicible semblent fusionner dans ce passage et alimenter l'imagerie sonore du concept d'indicible entendu dans sa complexité.

12. Frénésie chaotique (retour), insolite et folie

Comme dans la succession de topiques précédents, après la déconstruction chaotique et la tristesse, revient la frénésie furieuse en horizontalités superposées. Elle abrite cette fois les redoublements des plaintes instrumentales qui rappellent celles d'*Officium Defunctorum*, mêlant ainsi chaos et répétition de la lamentation. Le hautbois suit la direction des plaintes précédentes en montant d'abord en chromatisme puis en finissant fort dans l'aigu : voir exemple audio « tenebrae-19 ».

Soubresauts bizarres alimentent le retour de l'insolite et de l'irréel dans un moment calme et disparate : les cordes jouent des motifs atonaux descendant en grands intervalles disjoints (remontant parfois avant de redescendre) en trémolos avec plus ou moins de densité de son, dans une faible nuance pendant que les deux percussionnistes frottent du polystyrène, et que le pianiste fait glisser « très doucement » une carte en plastique sur deux cordes graves. Dans le topique de l'insolite, la figure de l'arpège atonale en intervalles disjoints agrémentée à l'occasion d'un prémisse de deux notes calqué sur son début, ou remplacée par une double descente de trois notes, voire même par un motif en « dents de scie » (deux montées et deux descentes, uniquement à la contrebasse) figure le non-sens, l'irréel (le timbre étranger du piano également) en tant que sensation virtuelle produite par les écarts inattendus d'avec le connu ou la logique ; cela dit, le ressassement des figures aux cordes indiquerait, par l'obstination dans l'incongru, la folie (cf. exemple audio « tenebrae – 20 » et figure ci-dessous). Par là nous observons (Robert Hatten l'avait déjà remarqué), que la signification d'une figure ou d'un moment dépend aussi de la durée pendant laquelle il/elle est jouée :

[641] DURAND (Gilbert), *Les structures…*, *op.cit.*, p.107.

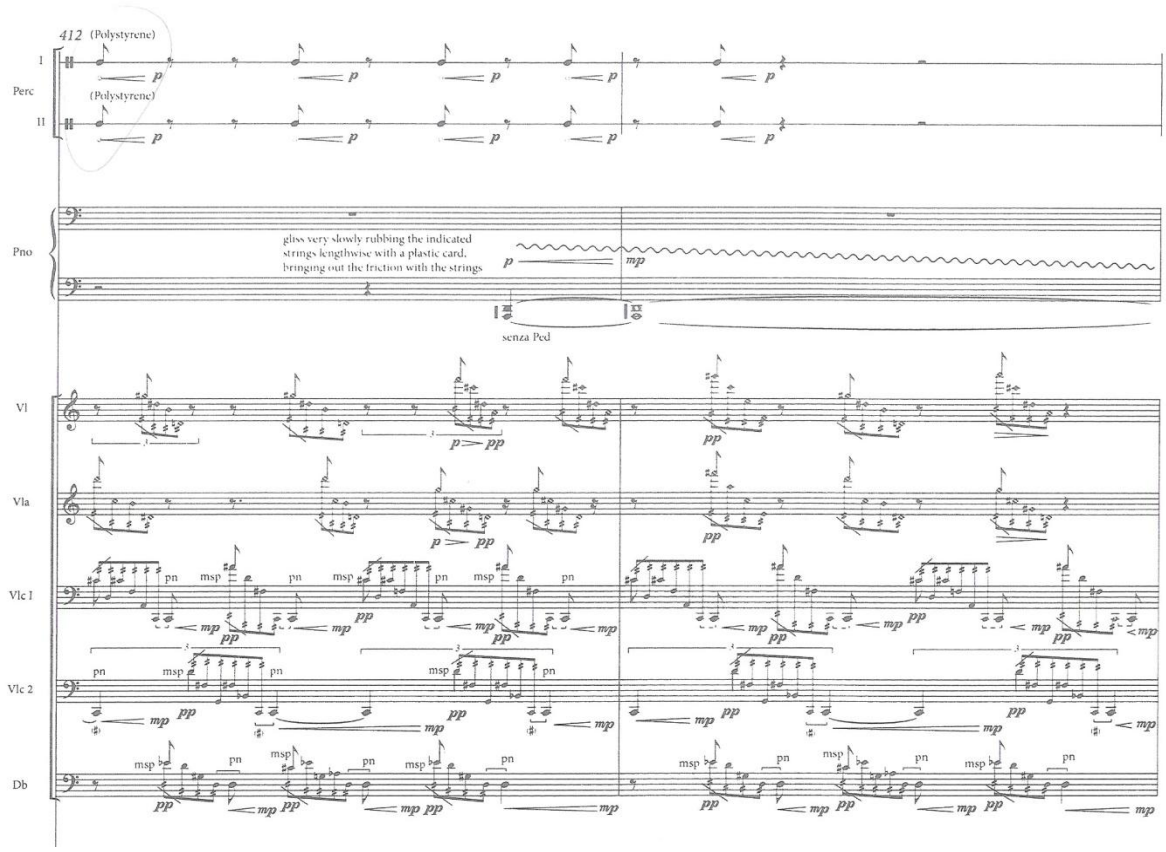


Figure 72: topique de la folie, mesures 412-413 avec figures de l'irréel © 2013 Éditions DURAND

13. Le « presque-rien »

L'aphorie indéterminée que crée la flûte – elle joue, somme toute, du vent puisque la hauteur ne doit pas être rendue audible – rompt avec l'excès de sons du moment précédent (depuis le chaos en double-croches) et avec sa multitude timbrique.

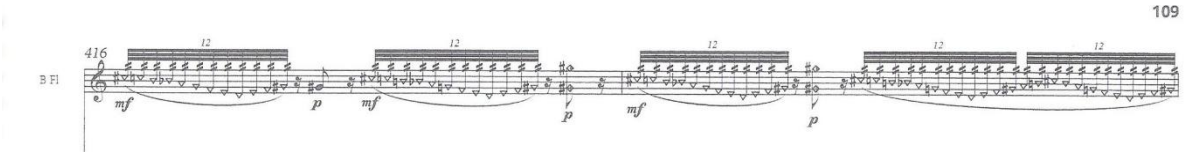


Figure 73: figure du « presque-rien », flûte, m.416 et al. © 2013 Éditions DURAND

Le presque-rien succède au foisonnement sonore, le quasi-silence au furieux bric-à-brac ; indice d'une rhétorique de l'indicible qui désigne tantôt l'immensité effrayante du phénomène, tantôt la résignation, ou en général, l'impossibilité d'en parler – y compris dans l'expérience éventuelle de la mort. Tentative angoissée de vouloir dépasser la barrière de l'indicible en voulant dire frénétiquement, malgré tout, et résignation devant l'indéfinissable, se succèdent ici.

14. Uniformisation ascendante (retour) et équivoque

Une nouvelle euphorie d'ensemble glissante, commence à poindre, à l'image de la première grande tentative d'unification des parties en ascension, manifestant ainsi une réexposition libre. La longueur extrême de l'ascension n'a d'égale que sa pénibilité mais rend aussi sensible l'unification des voix (cf. première montée euphorique).

À l'image de la première ascension vocale de *Tenebrae*, certains évènements sonores instrumentaux freinent une potentielle signification univoque liée au mouvement unanime des voix hors des ténèbres. L'indécision se perçoit par les traitements de l'intensité et de la hauteur. Par similarité avec le flou entre mort et vie, les sons des cordes sont plus ou moins désinvestis de leur essence, c'est-à-dire de leur hauteur et de leur timbre ; l'hétérogénéité de ces configurations s'entend en superposition, renforçant le brouillage de leur catégorisation, notamment entre le déterminé et l'indéterminé.

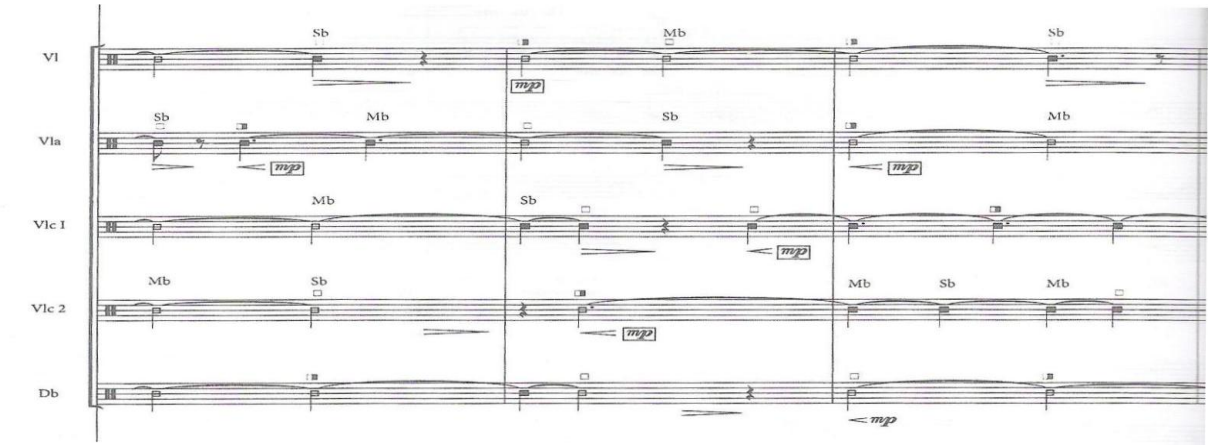


Figure 74: variation de niveaux de pression sur l'archet, de la plus faible possible (carré blanc), à la plus forte possible (carré noir), mesures 422-425 © 2013 Éditions DURAND

L'ininterruption qui résulte du tuilage des tenues des cordes et des voix, qui se superposent de façon à ne pas laisser de silence, marque un changement par les sèmes du continu et du long, alors que ceux qui caractérisaient le moment précédent étaient ceux du court (doubles et triples croches) et du discontinu (égrenées rapidement ; et accords secs isolés). Quant à la hauteur, elle fait parfois comme dans la figure ci-dessous, entendre une hésitation horizontale perpétuelle à certaines voix (basse ; baryton ; ténor…), diffusant des frottements permanents jusqu'au quart de ton ; une neutralisation par la verticalité à d'autres (ici, sopranos et contre-ténor, voir figure ci-dessous). La longue ascension de l'ensemble vocal en est, dans les deux cas, neutralisée :

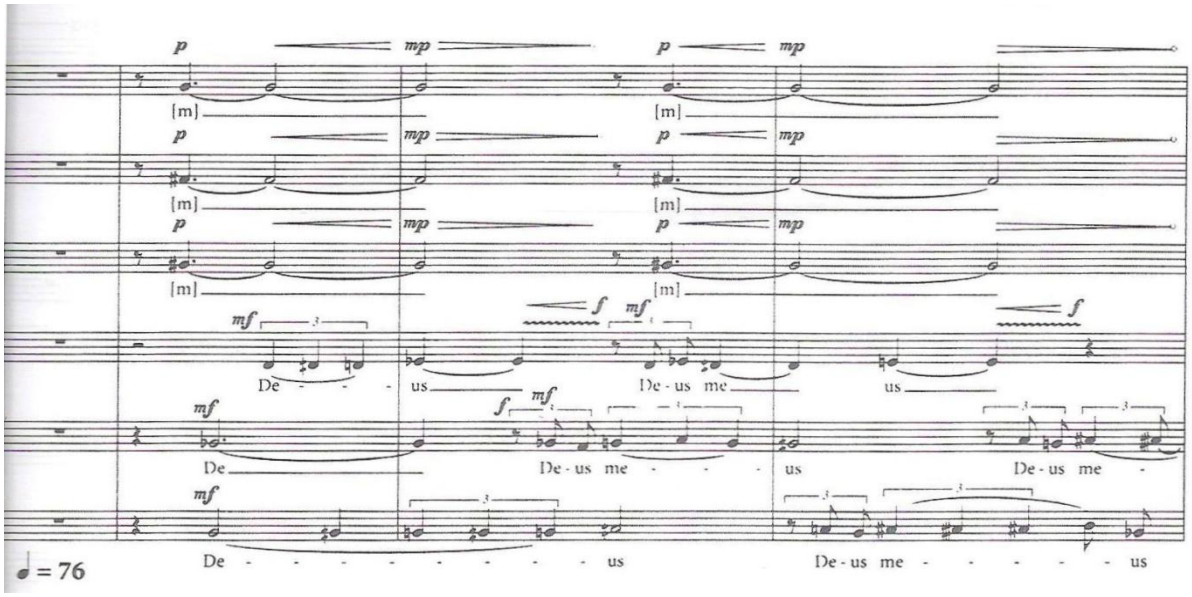
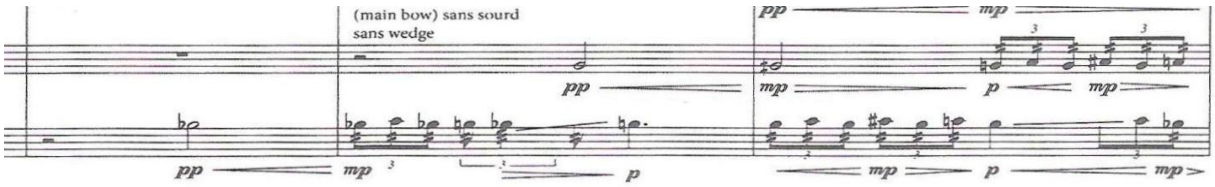


Figure 75: procédés crépusculaires par l'indécision horizontale aux trois voix les plus basses et flou de hauteur par la superposition verticale de secondes mineures aux trois autres voix, mesures 451-453 © 2013 Éditions DURAND

L'équivoque est ainsi manifesté par la figure indécise qui semble ne jamais se fixer sur une hauteur précise, y compris aux instruments, ici aux cordes les plus graves :



***Tenebrae*, mm.451-453 © 2013 Éditions DURAND**

Les voix sont emmurées dans un langage déformé qui exprime ainsi l'indicible : le concept tient ici de l'indéfinissable – qui esthétise l'altérité absolue – par les procédés précités, et aussi par cette *différence* qui existe désormais au cœur du langage, qui serait la trace directe d'une modification de l'être par la confrontation avec l'indicible (ici, la mort).

15. La mort lugubre

Après la fin de l'ascension, s'effectue à nouveau le retour au registre grave et à l'indivis des ténèbres. Après une homorythmie qui recentre les voix autour de l'obsession commune : la mort, sur une quinte creuse :

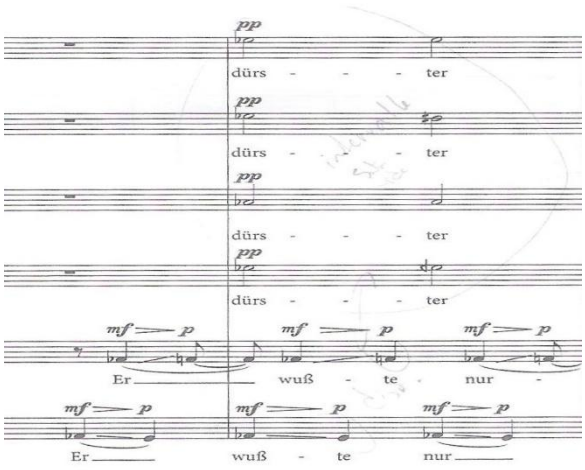



Figure 76: figure de la mort et son altération, mesures 508-509 © 2013 Éditions DURAND

et dont les dissonances par le frottement de la seconde mineure supérieure et de la seconde mineure inférieure à la note fondamentale, diffusent une tension. Cette figure évoque la mort par le manque de tension qui naît du rapport de 3/2 des fréquences de ses fondamentales superposées, et la tension par la dissonance ; autrement dit, métaphoriquement, la persistance de l'angoisse ou de la souffrance dans la mort. Nous pouvions déjà remarquer la présence de cet accord ensuite ruiné aux mesures 503, puis 505 ; il comprend d'autres réitérations avec, comme à ces dernières, des altérations quart-de-tonales (mesure 529 et al.) qui manifestent un *entre-deux* accru. La vision lugubre de la mort se confirme par ces tensions qui proviennent de la mort elle-même, par l'intermédiaire de sa figure. L'acception fantastique de la mort est également traitée dans cette fin : une manifestation fantastique (grâce aux modes de jeu transgressifs ou étranges : *crini/smorz/springdrum wah-wah*) est audible. Le silence réussit progressivement à envahir la pièce, extrêmement glauque à la fin. La disparition dans l'abîme s'effectue dans le registre surgrave, par un son électronique granuleux dont les micro-silences renforcent le morcellement – autre figure de l'indicible.

16. Conclusions

16.1. Des constantes isotopiques dans les œuvres dirigées par l'indicible

Par l'observation de permanence de telles figures dans deux œuvres qui n'envisagent pas l'office des défunts sous le même angle (Halffter évoque la mort par la violence, Posadas traite de l'altérité de la mort en général), nous pouvons peut-être penser que c'est l'indicible phénomène, quel qu'il soit, qui provoque ces concepts pré-disciplinaires ; qu'ils sont impulsés

même, par le ressenti de l'évènement indicible, vécu ou imaginé. Que les figures de l'irréel (par l'indicible de la guerre, ou par l'indicible de la mort…) sont provoquées également par l'idée d'un dépassement de l'entendement. Que les figures du chaos peuvent indiquer la guerre, la démesure du mal, mais aussi, comme ici, la mort : Luc-Charles Dominique explique à ce propos que la mort est toujours représentée accompagnée d'un tumulte[642]. Que c'est donc, peut-être, la saisie de l'indicibilité-même d'un évènement-limite qui implique la création de telles figures : devant l'impasse, la compulsion de briser les murs du signe frappe l'individu. La langue est déconstruite, et cette fragmentation extrême pourrait participer à une signification qui ne peut être saisie par les mots eux-mêmes. Ce procédé s'ajouterait au fait d'accorder à la matière sonore une importance primordiale pour aiguiller l'auditeur vers une compréhension sensible par les occurrences des éléments sous-jacents à la musique. La désintégration linguistique renforcerait non seulement le sémantisme, mais aussi l'imaginaire lié à la mort et au chaos, dans ce qu'elle véhicule de dégradation, de morcellement et d'éclatement relatifs à l'être, comme les textes le confirment, et plus précisément à sa disparition. L'effraction du *réel de la mort* dans l'expérience-limite (voir Freud) et dans l'inspiration créatrice provoquerait, peut-être, ces types de représentations à l'intérieur des œuvres sur l'indicible évènement ; il n'y aurait rien d'étonnant à cela puisque, dans l'expérience comme esthétiquement[643], la mort est liée à l'indicible de l'expérience-limite…

L'altération et la disparition, les deux derniers stades du « cycle de la victime » de notre thématique sont rendus sensibles dans cette œuvre. Cependant, la disparition finale dans les ténèbres se fait lentement, sans violence, tel un « doux et inoffensif […] avalage » qui « transfigure » la terreur de la mort, non plus « déchirante » et « dévorante »[644] comme on pourrait l'imaginer. Malgré cela, le degré d'altérité qui est transmis concernant ce phénomène inconnaissable qu'est la mort, notamment par la figuration de l'au-delà infernal, grâce aux spécificités de timbre, présente une violence indubitable – violence, ici, de l'évènement inconnaissable. Le redoublement des passages revisités dans le désordre participe à l'acception de la structure comme relevant d'un régime d'imaginaire « nocturne » ; le principe compositionnel semble mettre la synthèse au second plan pour épouser la succession de moments bien caractérisés, permettant la récurrence de sèmes et de topiques liés entre eux (déconstruction/disparition, ténèbres, fantastique, chaos, tristesse, folie…). Ces forts

[642] CHARLES-DOMINIQUE (Luc), *Les musiques de la mort en Occident*, cours enregistré le 1/08/2010 à l'Université de Nice Sophia Antipolis. https://www.canal-u.tv/video/universite_de_nice_sophia_antipolis/4_les_musiques_de_la_mort_en_occident.8190
[643] Cf. chapitre I de la première partie de la thèse.
[644] DURAND (Gilbert), *Les structures…*, *op.cit.*, p.233.

contrastes de caractères, peignant des aspects culturels ou psychologiques qui ont tous un rapport avec l'idée de mort, découlent ainsi de l'acceptation de se laisser guider par les phénomènes de l'indicible, un peu à la manière dont E.T.A Hoffmann laissa filtrer le fantastique à travers les agencements particuliers des éléments structurels[645]. L'œuvre représente musicalement des figures de l'indicible dont l'esthétique s'est dessinée à partir de concepts propres à celui d'indicible, qui ne s'actualisent pas seulement en musique. Le « gouffre auquel tout retourne », est ici rendu sensible par la sonorité instrumentale travaillée à l'extrême de ses possibles et la chaotisation.

Certaines figures de *Tenebrae* semblent trouver des correspondances esthétiques dans d'autres arts, ainsi que des réseaux sémantiques communs. Dans le film de Lars von Trier, *Antichrist*, les plans réminiscents sur la végétation renvoient à la terre où reposent les morts (ici, le corps de l'enfant du couple). Le végétal filmé en gros plan à plusieurs reprises signale aussi la vie préexistante et persistante relativisant le caractère éphémère de la vie humaine. Le vide est souligné par l'absence de tension que produit le calme de la forêt et par des passages oniriques presque statiques (très ralentis). Ce ralentissement est en fait ressenti par la mère en deuil, ressenti qui se transpose dans la réalisation. En hypnose, alors qu'elle passe dans la forêt devant un terrier de renard, c'est « comme si [elle] marchai[t] dans la boue ». La disparition du corps de la mère dans l'herbe est macabre même si imaginée. Le creux exhibe l'absence, comme dans les photographies de Gustavo Germano. La fin de *Tenebrae*, avec ses lentes dysphories dans le surgrave et ses silences proliférants créent la même impression de lenteur dans la disparition. Le trouble est montré dans le film par les tremblements de la main du début – dont les allers-retours rapides peuvent être une correspondance icônique au trille musical – et le lugubre est évoqué, lui, par le paysage (les zones désolées ; l'arbre pourrissant) alors qu'il est instauré par l'aphorie, la gravité, l'athématisme dans *Tenebrae* (cf. 2. de ce chapitre) ; en somme, ils ont en commun des indices d'arrière-plan de la mort. Par ailleurs, il y a aussi dans ce film des irruptions de visages spectraux, à travers la vitre du train, qui rappellent, par leur irréalité et leur incongruité, des passages irréels et de rupture avec la raison de *Tenebrae* que nous avons relevés plus haut. Le cri est signifié comme expression de la mort redoutée : outre des références à Bosch et à Munch par les visages émaciés et hurlant, la mère dit : «J'entendais le cri de toutes ces choses destinées à mourir »[646]. La folie innommable de la femme découle de son deuil impossible (le couple s'entretue) ; dans *Tenebrae*, les moments de frénésie

[645] Cf. plus haut.
[646] VON TRIER (Lars), *Antichrist*, 2009.

chaotique succèdent aux figures de la lamentation : elles pourraient être les manifestations de la folie qui succède à une tristesse insupportable, comme la perte d'un être cher, mais aussi une incompréhension totale, de panique incontrôlable face à la démesure du phénomène ; ou bien encore le chaos inhérent au gouffre infernal, dans son évocation d'ensemble. Ces figures lient à tout le moins des signifiés qui entrent en résonance dans un imaginaire investi de réseaux symboliques et sémantiques qui possèdent une certaine forme d'unité ; nous voulons dire par là que les signifiés s'appellent les uns les autres en dépit de leurs différences. Nous saisissons ces moments comme phénomènes signifiant la perte de sens inhérente à l'évènement-limite (qui peut, comme c'est le cas ici, être la mort elle-même, ou investir de son ombre le champ sémantique de l'indicible d'une œuvre). Ils nous semblent potentiellement avoir les mêmes caractérisations dans les œuvres de l'indicible que nous avons étudiées.

D'autres passages se font la trace de la perte d'identité dans la mort (la déconstruction du langage et des sons) : si dans *Officium Defunctorum*, nous avons observé les passages de l'*être* au *non-être*, par saturation de l'*être*, ou disparition de l'*être* (l'entre-deux relatif à l'*être* s'axe aussi dans une différence par rapport à la dualité des acceptions de mort et de vie), il apparaît clairement dans *Tenebrae* que c'est une *différence* de l'être qui est exhibée, par une altération significative du langage qui montre avant tout l'indicibilité de la mort, et un changement radical de l'individu touché par l'indicible de la mort. D'après les observations faites sur l'indicible et la mort dans la première partie, nous nous permettons de relier ce changement – perceptible dans une œuvre musicale par les manifestations des figures de l'indicible – à celui que produit potentiellement, dans le vécu, un évènement indicible, qui laisse pénétrer le réel de la mort, impression suffisamment forte pour hanter les sujets sentants rescapés. D'autres moments encore figurent les réactions par la conscience du phénomène indicible : c'est le cas des cris, lamentations et réminiscences de la compulsion de l'indicible (rappels de l'expression inarticulée face au trauma ou rappels qu'il y a un phénomène indicible, contre lesquels se dressent les mécanismes de défense de la psyché afin de ne pas s'abandonner à l'effraction du réel de la mort) ; enfin, les figures du fantastique relèvent de l'aspect culturel de l'au-delà. Ces topiques sont quoi qu'il en soit, liés dans les œuvres qui traitent de l'indicible.

16.2. Vers une narration basée sur des oppositions sémiques/constantes structurelles dans les œuvres musicales et littéraires de l'indicible

L'on peut noter également quelques caractéristiques structurelles qui rapprochent les deux œuvres. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les éventuelles transvaluations d'éléments marqués sont essentiels pour saisir une narration dans une œuvre musicale. Compte-tenu de l'absence de motifs directeurs présents d'un bout à l'autre de *Tenebrae*, nous faisons le constat suivant : si narration il y a, alors celle-ci ne se base pas sur un changement de rang d'un quelconque motif, mais sur les changements de procédés antérieurs à la figuration, notamment sémiques, ici regroupés autour des sèmes contraires : décentrement/recentrement, éclatement/rassemblement, bref/long. Les moments phares dans la sémiose interne permettent en effet d'accorder un crédit à la représentation de variations d'états – reliés à l'être par l'intermédiaire du langage (et de ses modifications) : l'unification du chœur, « traité comme un seul et même instrument » puis son éclatement jusqu'au phonème ; ses lamentations dispersées puis imitées, sa chaotisation, sa réunification puis sa disparition sont des moments qui font entendre les oppositions de tels sèmes. Pour résumer, les deux grands passages marqués par l'ascension, le regroupement autour de notes voisines, la continuité sonore et la direction univoque s'opposent aux moments d'éclatement de sons brefs, dénués d'unité timbrique ou de hauteur. Autre argument en faveur de cette lecture de changements d'état constituant un proto-récit sensible : au départ, seuls les moments d'ascension uniforme manifestaient une solidarité perceptible (proximité des hauteurs, mouvement unidirectionnel) mais les homophonies s'entendent ensuite dans le topique du lugubre – juste après la première occurrence de la frénésie instrumentale, tout comme à la fin, dans le même topique. Cette unification dans un tel environnement sonore, tendrait à octroyer à ces éléments regroupés le même horizon macabre ; cela conférerait au morceau le sens d'un certain échec assumé, mais prédit d'avance (le morceau commence dans les topiques du lugubre et de l'insolite). Pourtant, la douleur inhérente aux deux grandes ascensions vocales confère à leur homogénéité et à leur unidirectionnalité une connotation de monopolarité effrayante : la direction unique et le tourment affiché incessamment dans celles-ci – et l'on ne parle pas de l'entre-deux que stigmatisent sans arrêt le brouillage de hauteur et du rythme et l'indécision microscopique, qui pourrait rappeler l'état indéfini des victimes – possède une référence historique absolue, celle des camps de la mort (mais peut-être aussi à toute entreprise d'éradication systématique, comme ce fut le cas dans l'Espagne franquiste). Dans le sens contextuel dans lequel l'a employé Michaël Rinn, la monopolarité des camps, qui ne

laissa aucune chance de survie aux déportés, mais aussi, la sanction ultime réservée à tout prisonnier de guerre en Espagne sous Franco, peuvent symboliquement s'accorder ici avec le concept général de la mort, qui ne laisse aucune chance à quiconque d'y échapper. L'œuvre pourrait s'entendre comme un proto-récit dans lequel l'objet (la vie) serait déjà ôtée ou éloigné du sujet (les défunts ou les mourants ou futurs défunts) [topique du lugubre et de l'insolite], puis le sujet tenterait une amélioration de son sort voire une récupération de l'objet : [ascension, entre-deux] ceci étant vain, la chaotisation éloignerait démesurément l'objet du sujet tout en lui conférant le statut d'*autre*, qui prendrait ici, et les étrangetés sonores ainsi que les liens culturels le confirment, le sens de mort qui ne peut plus s'exprimer comme un vivant, se faisant l'interprète du langage infernal [topique du chaos, de l'infernal] ; les lamentations et résistances face à l'indicible [tristesse, redoublement] n'y changeront rien, et l'ultime tentative de reconnexion avec la vie [nouvelle ascension] n'empêcheront pas la disparition dans l'abîme [lugubre, fantastique, disparition]. Autrement dit, l'œuvre sujette à une proto-intrigue est structurée selon une « intrigue circulaire » mais avec des moments correspondant à une « intrigue en spirale » dans les récits du génocide, qui rejoint la structure *d'Officium Defunctorum* pour ces caractéristiques spécifiques (rappelons que l'œuvre de Halffter rend sensible des moments de violence revécus par les victimes ainsi que leurs réactions ou états consécutifs, ce qui permet les moments d'aggravation et d'amélioration ainsi que le retour circulaire de la souffrance et de la mort ; dans *Tenebrae* en revanche, le thème de la violence est absent : c'est l'indicible de la mort seul qui dirige les phénomènes sonores vers ces caractéristiques structurelles.

Chapitre III. Le retour perpétuel de la barbarie dans le *Quatuor n°4 « Los desastres de la guerra »* de Tomás Marco

Si Tomás Marco a expliqué ne pas avoir voulu décrire les gravures de Goya qui portent le même titre que son Quatuor n°4 : « *los desastres de la guerra* », il a cependant indiqué en avoir repris des « ébauches esthétiques et expressives »[647]. Certaines perceptions de cette série de dessins[648] indiquent une permanence de concepts esthétiques et éthiques – affirmés, pour la valeur éthique, par les sous-titres de l'artiste. Les eaux-fortes de Goya figurent de manière réaliste des scènes d'horreur des atrocités perpétrées par l'armée napoléonienne : exécutions sommaires, lynchages, empalements, démembrements, écartèlements, viols des femmes ou tortures diverses contre un peuple qui se révolta massivement contre cette invasion et fit lentement reculer les armées françaises réputées indestructibles. Le compositeur semble y trouver des concepts éthiques d'excès, de barbarie, d'incompréhensible et des idées esthétiques d'accumulation, de fragmentation et d'indétermination qu'il travaille librement dans le *Quatuor n°4*. Cette œuvre réfère aux « désastres de la guerre, toutes les guerres, même celles d'aujourd'hui, et les innombrables conflits qui plongent nombre de contrées du monde dans le désordre et la belligérance»[649]…

1. Les deux groupes motiviques ou cellulaires majeurs du *Quatuor n°4*

1.1. La figure de la barbarie mécanique

Le matériel musical est restreint, et s'articule d'emblée autour de deux groupes motiviques ou cellulaires importants. Le premier groupe de cellules s'entend sans préambule dans le *Quatuor*. Il exprime une force oppressante manifeste et univoque, tranchante et saccadée, systématique. Il est constitué quelques accords dont les notes permuteront pour en créer d'autres ou évolueront lentement en changeant une ou quelques notes ; certaines fois, ils

[647] Notice de MARCO (Tomás), *String Quartets*, s.l.: Col Legno, 2002, p.6, trad. de espagnol.
[648] GOYA (Francisco), *Desastres de la guerra* (*Désastres de la guerre*), série de 82 eaux-fortes, 1ère édition, Madrid, 1863.
[649] MARCO (Tomás), *op.cit.*, p.13. Trad. de l'allemand par Martine Passelaigue.

seront identiques dans leur linéarité (par exemple aux mesures 5 et 6). La direction des suites d'accords est également soumise à une logique combinatoire : soit en mouvement global descendant comme au début, soit en mouvement irrégulier, toujours changeant. Ces suites d'accords de trois ou quatre cordes sont caractérisées par la rigidité de leur rythme, la noire inamovible, parfois entrecoupée de silences, ainsi que celle de leur traitement thymique, sans variation mais faisant entendre une attaque toujours accentuée. Elles sont parfois agrémentées linéairement par un ou deux accords moins denses (une note par instrument) mais joués *fortississimo* en trémolo ; quand il y en a plusieurs, ceux-ci font parfois entendre un écart de presque trois octaves (renversement de la seconde majeure au violon 1, par exemple à la mesure 20). Ce dernier type de cellules rappelle la figure baroque de la terreur (BWV 70[650]), et fait aussi entendre une démesure par la différence de hauteur.

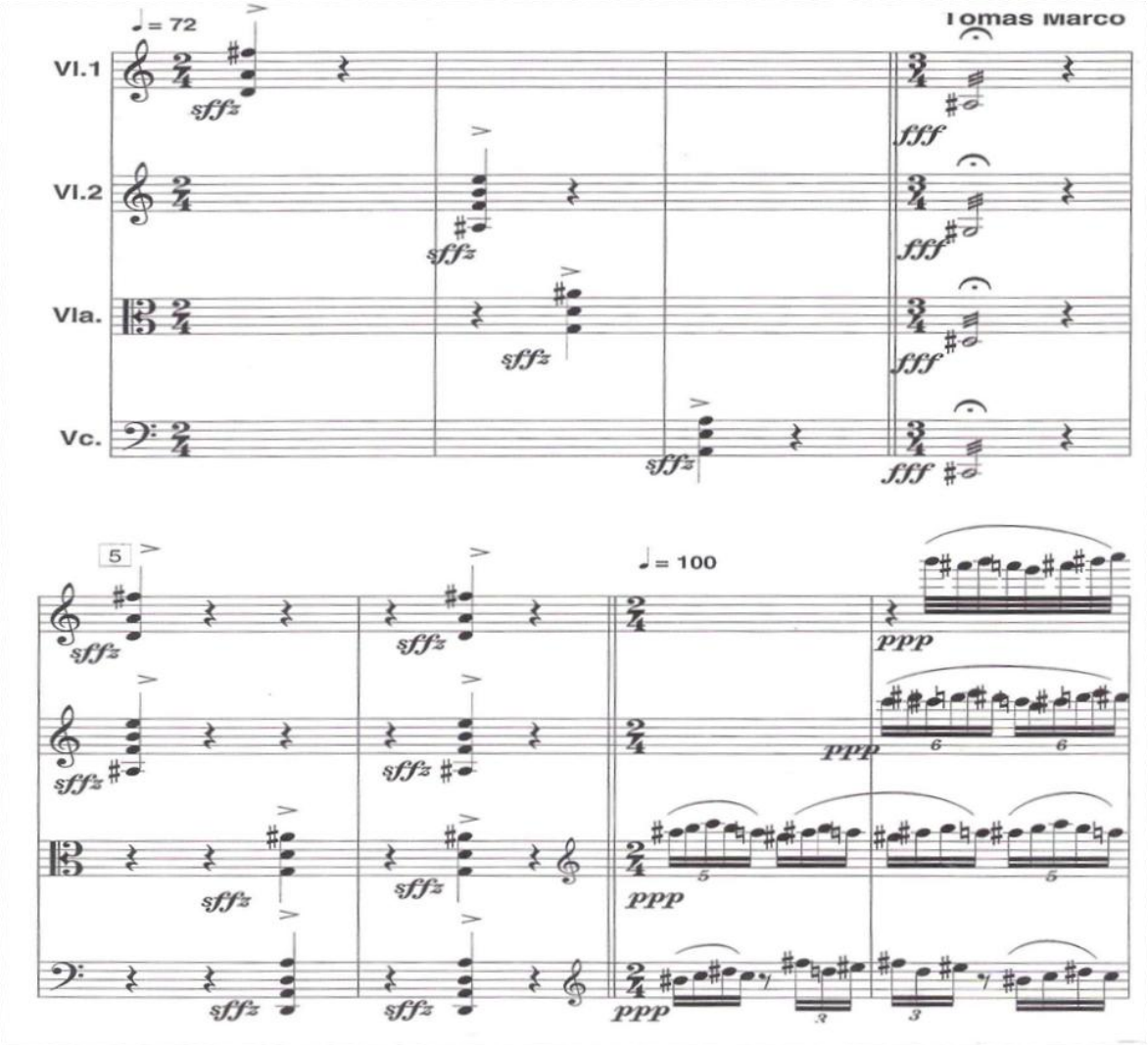



Figure 77: S1 et début de S2, mesures 1-8 © 1996, Tomás Marco

[650] Cité par Schweitzer in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.138.

Tout se passe comme si le style musical de la suite d'accords qui composent la partie principale du premier groupe de cellules était dicté par l'expression d'un trait moral particulier, l'autoritarisme. Le choix de la répétition outrancière d'accords accentués exécutés *sforzandissimo* ou qui stagnent dans la nuance *fff* sans aucune fluctuation contribue à l'interprétation de cette signification en semblant musicaliser le concept d'uniforme dans l'action – ou l'intention d'agir –, tout comme le rythme extrêmement régulier et binaire (2/4) qui rend sensible l'imperturbabilité, et la restriction du nombre d'accords repris (ex : 2'59 à 3'12 dans l'enregistrement de l'Arditti String Quartet) qui présente icôniquement la simplicité extrême et pourrait rendre sensible par là le lien entre action d'oppresser et primarité de l'entreprise.

1.2. La figure de l'angoisse effarée

Un deuxième groupe de motifs est audible après chaque occurrence de cette suite d'accords. Il contraste radicalement avec le groupe de cellules précédent. La sinuosité souterraine des motifs sonne comme la représentation d'angoisses effarées, jouées *ppp*. La disjonction est multiple, via la nuance, mais aussi le mode de jeu, qui tranche complètement avec le moment précédent, puisque les doubles ou triples croches sont jouées *legato* ; un mouvement continu et fluide – il n'y a pas de silences, chaque voix prenant le relais quand certaines s'arrêtent, jamais plus d'un temps – contraste avec la rugosité des attaques accentuées et des écarts du moment précédent. Ce passage est à chaque fois joué plus vite que le groupe de cellules caractérisant l'oppression : on passe de 72 à 100 battements par minute à la noire. Nous observons une opposition sémique discontinu/continu qui reviendra indéfiniment jusqu'à ce que les accords oppressants intègre des valeurs plus longues (mesure 207). Une autre opposition, d'intensité cette fois, caractérise ces moments : fort/faible, qui s'accompagne d'une opposition sémique plus générale force/faiblesse par les impacts des accents dans le premier moment et l'absence d'impacts dans le deuxième. La rapidité avec laquelle les notes très brèves s'égrènent indéfiniment confèrent à ce passage une icônicité avec la fuite, mais avec la fuite insensée, désordonnée : le schème de l'animé lui serait sous-jacent par la direction sans cesse changeante des « mélodies ».

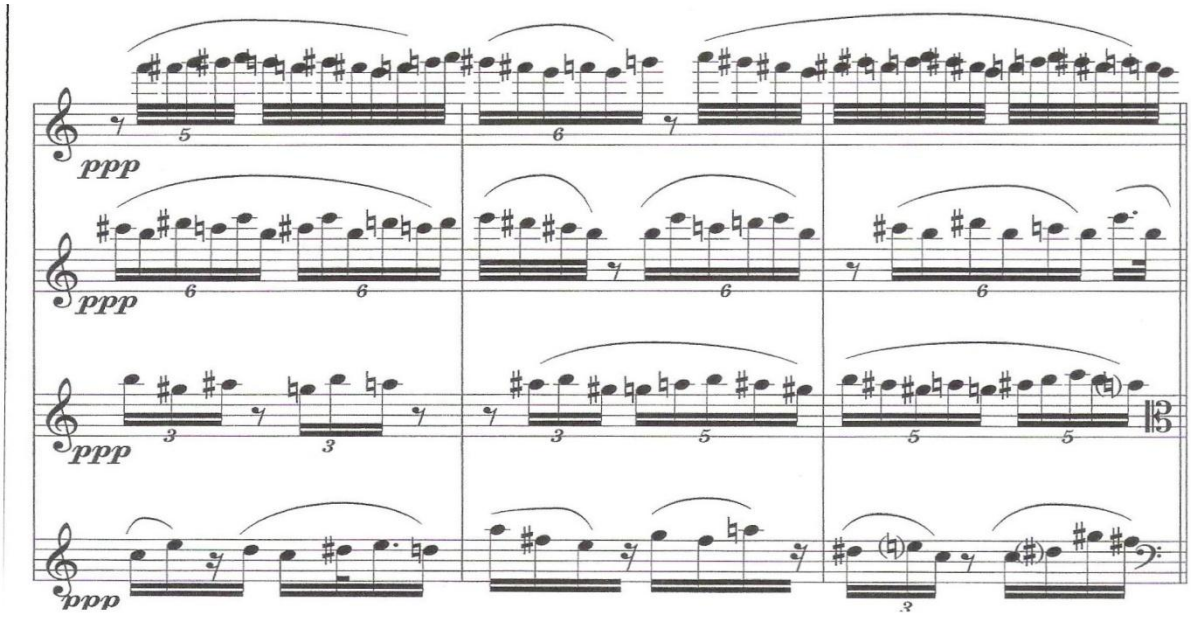



Figure 78: figure de l'angoisse effarée dans une nuance très faible, mesures 12-14 © 1996, Tomás Marco

1.3. Contradiction et incidence des deux groupes agentiels musicaux

Ces figures ne se mélangent jamais, l'on remarque juste de rares superpositions qui n'affectent ni l'un ni l'autre des groupes de motifs (par exemple : mesures 60-63, superposition des deux groupes de motifs – S2 aux violons/S1 au violoncelle et à la contrebasse). La caractérisation de la deuxième figure est telle qu'elle offre à l'auditeur un contrepoint parfait de la binarité, de la sécheresse, de l'unidirectionnalité du premier motif. Ces paramètres tranchent en effet radicalement avec les doubles croches *legato* qui s'intercalent entre les réminiscences de ce qui peut s'entendre comme une figure de l'oppression, ou au moins, si l'on tient l'indication du titre à l'écart, comme une affirmation péremptoire et réitérée du même absolument inamovible. L'écriture musicale, au-delà d'une expression incomplètement traduisible en mots, transmet dans toute sa richesse le sens irréductible qui se niche à la fois et s'épanche tout à fait dans l'intégralité de la figure musicale : nous verrons qu'il est plus exact et complet de résumer l'organisation binaire des éléments en décrivant leurs caractéristiques sensibles plutôt que de les restreindre à des termes généraux.

Le principe de contradiction fonctionne très bien dans cette œuvre. La brutalité binaire poussée à son paroxysme par la répétition extrême se confronte à d'inquiétants grouillements oscillant aux violons, souvent dans l'aigu de façon continue (l'idée de réitération infinie y est également présente). Les sensations de force rigide et d'angoisse

transmises par les phénomènes musicaux réels peuvent amener l'auditeur à saisir un lien entre elles. L'incidence serait sensible non pas dans une quelconque action directe de la première sur la deuxième figure, mais indirectement, par les liens sémantiques et l'écart des figures (l'angoisse, la fuite, le chaos qui fait suite à la sècheresse bornée) ; surtout, le redoublement incessant de ces figures conforte cette dualité et indique le lien qui pourrait exister entre elles. Des sujets ici potentiellement anthropomorphiques, S1 pouvant incarner les actes (et pensées) barbares, S2 les affres de la victime ; mais c'est plutôt une organisation à la fois synthétique, chronologique (peut-être) et thématique de schèmes que l'on retrouve dans les représentations ou les phénomènes de la barbarie et de ses conséquences que nous suivrons. Dans la gravure de Goya ci-dessous, *Caridad* (gravure n°27), nous pouvons voir l'indécent contraste entre les bourreaux et leurs victimes (visible également dans la mise à nu de ces dernières, peut-être pour les dépouiller de leurs biens, à moins que, comme l'illustrent d'autres gravures, les corps aient été l'objet de mutilations posthumes) : celles-ci ne sont plus que des choses qu'il faut jeter dans n'importe quel fosse impersonnelle, tels des déchets encombrants.

Figure 79: Goya, *Caridad*

2. Les modifications des sujets principaux

2.1. L'uniformisation de la barbarie

Au sein du groupe de cellules caractérisant S1 faisant entendre cette rigidité pourrait aussi s'inscrire un cri. La sécheresse de la cellule (la noire en accord accentuée) paraît infiniment exhibée, parfois sur les mêmes hauteurs. Elle est dans l'impossibilité de se lier à aucune autre note du fait de sa violence intrinsèque, à la manière d'un individu isolé par la confrontation à la guerre. Ce qui transpire de cette figure, c'est l'absence de partage, voire l'absence de bien, pouvant être entendu comme cause ou conséquence de la guerre, d'après l'indication du titre ; simple concept pré-disciplinaire, le schème discontinu transmis musicalement sensibilise l'absence à chaque silence qui « effracte » parfois le motif de ces quelques notes (exemple : mesures 27-32). Le niveau d'intensité qui l'accompagne accroît la sensation d'explosivité.

La répétition à l'œuvre dans cette figure est, à partir de la mesure 99, une « répétition-rengaine » (ex : 2'59-3'12, 3'43-3'52), une répétition « à l'arrêt, pathologique, morte »[651] qui ne tend plus, comme le feraient beaucoup de morceaux de musique savante, au retour du même différencié qui insufflerait une vie et une jubilation propres à la perception de cet autre qui rappelle le même[652]. Au contraire, nous entendons une « reproduction mécanique du déjà produit »[653] appliquée à chaque note, dont nous avons déjà relevé les caractéristiques qui expriment la négation de la différence, par la plaidoirie tenace de l'identique :

[651] FOUCART (Jean), *Sociologie de la souffrance*, *op.cit.*, p.206.
[652] D'après *ibid*.
[653] *Ibid.*

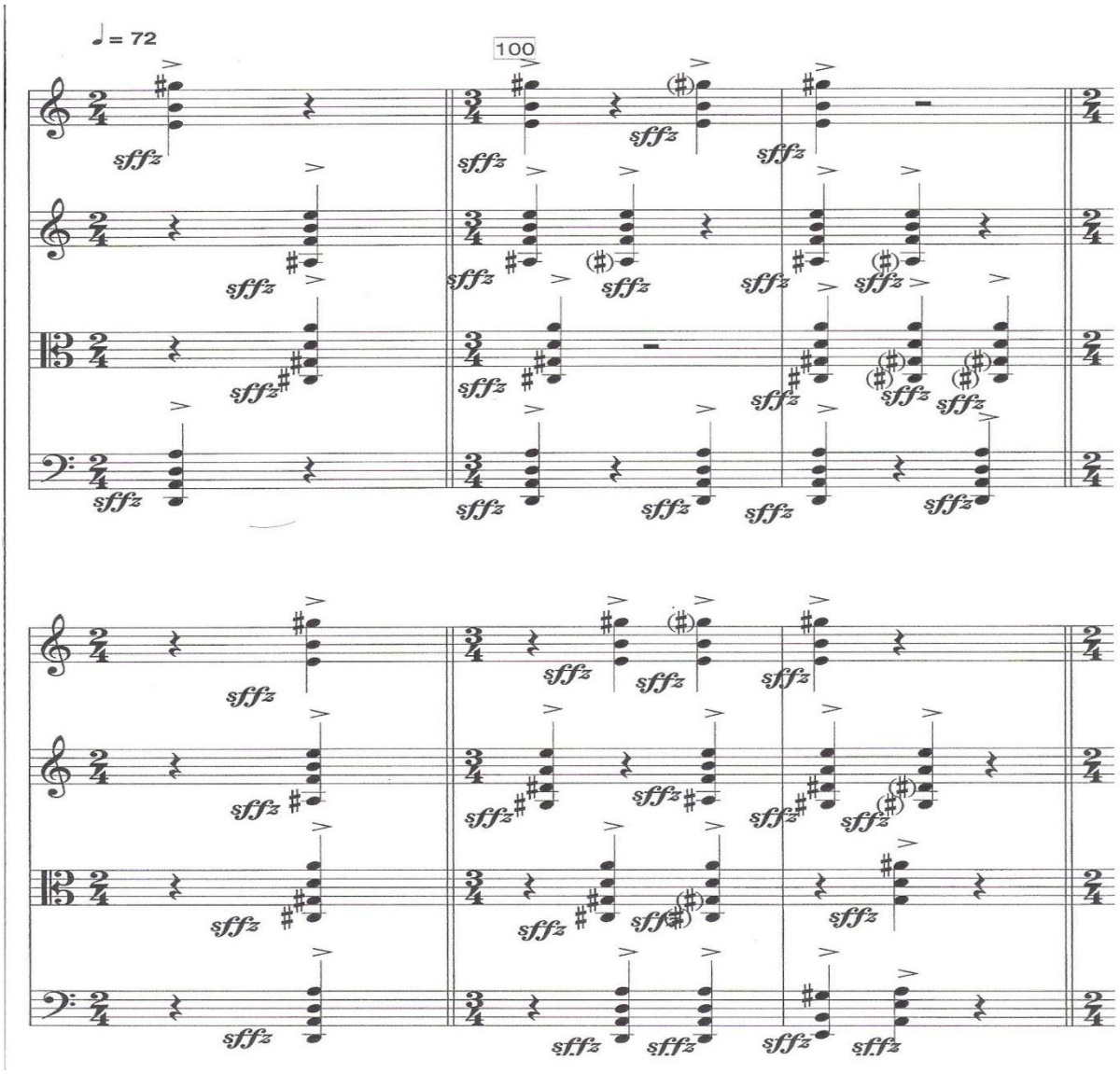



Figure 80: répétition stagnante dans S1, mm. 99-104 © 1996, Tomás Marco

Un traitement particulièrement âpre de S1 s'entend donc, puisque ce dernier ne consiste pas en un trope du motif exposé mais en la suppression de ses – très légères – variations jusqu'à l'uniformisation qui va s'accroissant. Des accords composés de neuf notes de la gamme au début, on passe à cinq de la mesure 153 à 158, dont trois appartiennent à l'accord dissonant joué par le violon 2 : *la# – fa – si – mi* : en effet, les autres instruments jouent l'intervalle de quinte *la-mi* redoublé par l'une ou l'autre note : cette réduction concourt à l'effet d'uniformisation précité. Le processus de recentrement homogénéise ce moment. Ce recentrement accompagne les réitérations de la suite d'accords jusqu'à la résurgence d'un moment beaucoup plus sensible (mesure 279).

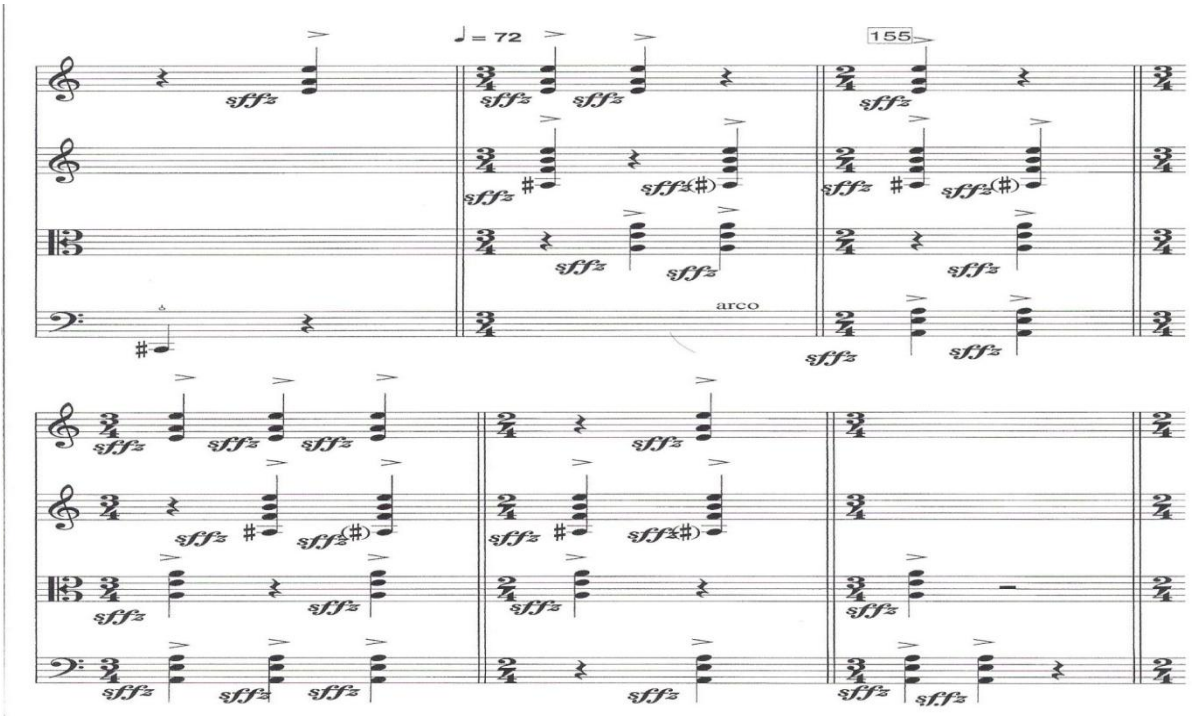



Figure 81: uniformisation progressive par les restrictions de hauteur (mm.153-158 – 4'31) © 1996, Tomás Marco

L'homogénéisation allant jusqu'à l'uniformisation pourraient, selon nous, se faire des échos conceptuels et figuratifs de la volonté de tout pouvoir dictatorial de gommer les différences humaines. Partageant les processus communs : d'unification ; d'action violente (ici à venir) ; et le topique d'insensibilité avec la figure musicale de la barbarie systématique, la gravure de Francisco Goya (« *No se puede mirar* »), n°26 de la même série fait des bourreaux occultés, des étrangers absolus à l'humanité souffrante[654]. L'indicible y naît du déséquilibre des forces, de l'innommable qui caractérise les bourreaux et découle de l'invisible, et de l'irregardable[655] par le détournement des regards de la part des condamnés :

Figure 82: "No se puede mirar", estampe n°26 des *Désastres de la guerre*

[654] Voir notamment CHIMOT (Jean-Philippe), « Les désastres de la guerre », *Amnis* [En ligne], 6 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 20 septembre 2015. URL : http://amnis.revues.org/900.
[655] D'après *ibid.*

2.2. L'oppression durative

Dans la deuxième section de la première partie a lieu une modification de S1 encore plus significative. Elle fait entendre des variantes des accords dissonants de S1 allégés mais tenus, ou dédoublés par scissiparité multiple, sur trois, six ou douze mesures (mesures 207 et al.), se chevauchant en un sorte de léger tuilage en maintenant constamment la même intensité : la durée qui intègre l'uniformité de ce groupe de cellules qui ont été entendues comme manifestant une oppression « barbare » – dans le sens primitif – leur confère alors une connotation malsaine par leur démesure durative – comme si l'oppression, qui plus est réitérée dans une simplicité encore plus extrême (rendue sensible par la longue stagnation sur les mêmes hauteurs), signalait par réaction à l'écoute de ce moment, l'angoisse devant la primitivité de pensée, corrélée à l'absence de toute potentialité de construction. Nous pouvons d'ailleurs remarquer par la scissiparité des accords tenus, le procédé de destruction à l'œuvre. La persistance des impacts est traduite par l'entame des notes dans la nuance *ff* (ou *fff*). Les contrastes thymiques accentuent encore l'opposition entre les figures de la « barbarie mécanique » et celles de « l'homme fragilisé ».

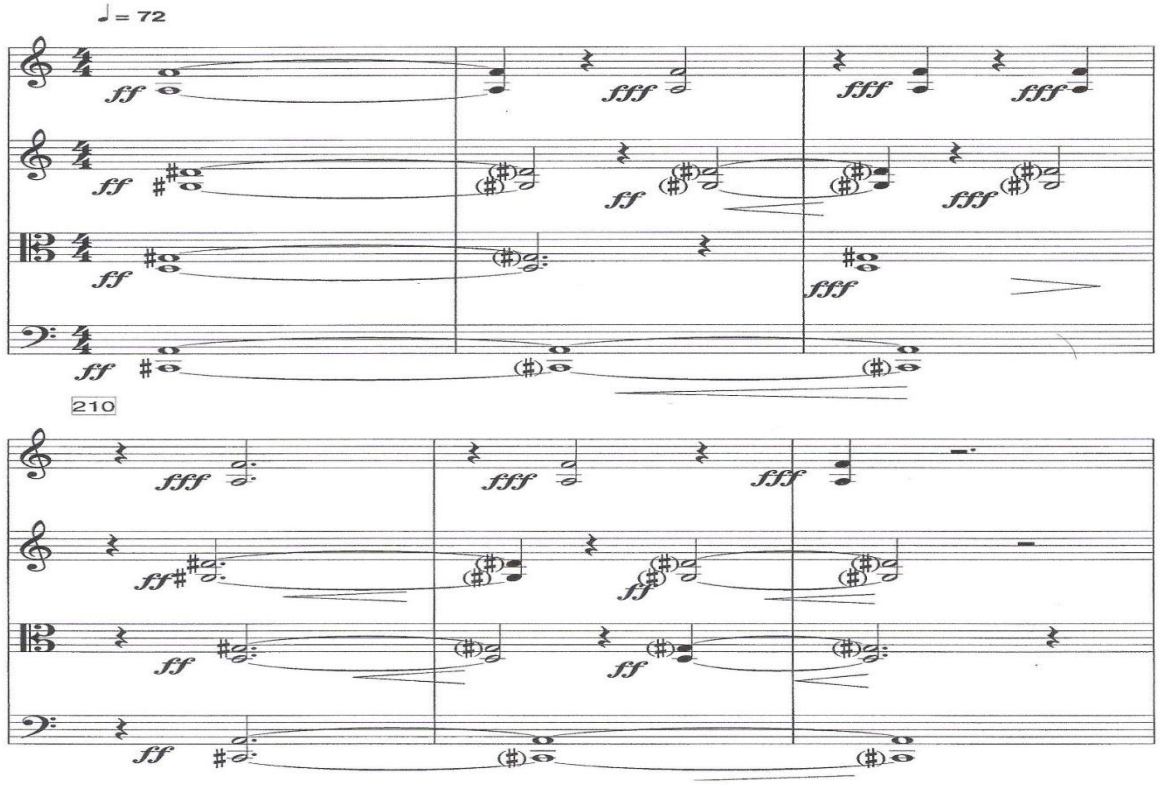


Figure 83: doubles notes superposées, héritières des accords de S1 allégés et tenus : figures de l'oppression durative © 1996, Tomás Marco

2.3. Première synthèse de S1 et de S2.

Ce passage où l'on entend l'altération de S1, alterne avec un moment constitué par un mélange de S2, dont il conserve la nuance (*ppp*) et la continuité (rythme de triple ronde), et la terminaison de S1, dont il reprend le mode de jeu – le trémolo. Une synthèse des deux sujets est donc audible ici. Cependant, le contraste de la nuance est tel entre les deux passages alternés qu'il perpétue la dualité, poussée à son extrémité par la quasi-inaudibilité du passage « S2+S1 ». Les deux principales phases de la rhétorique de l'indicible que nous mentionnions plus tôt sont rendues sensible par la perception des phénomènes de l'excès (ici d'intensité et de durée) et de l'effacement (par la nuance *ppp*) comme modes de transmission de l'indicible. Le contraste extrême entre moment très intense et passage à peine audible pourrait rappeler le passage de la démesure de l'évènement, à l'impossibilité de le dire autant qu'aux ruines physiques ou psychiques qui en résultent…

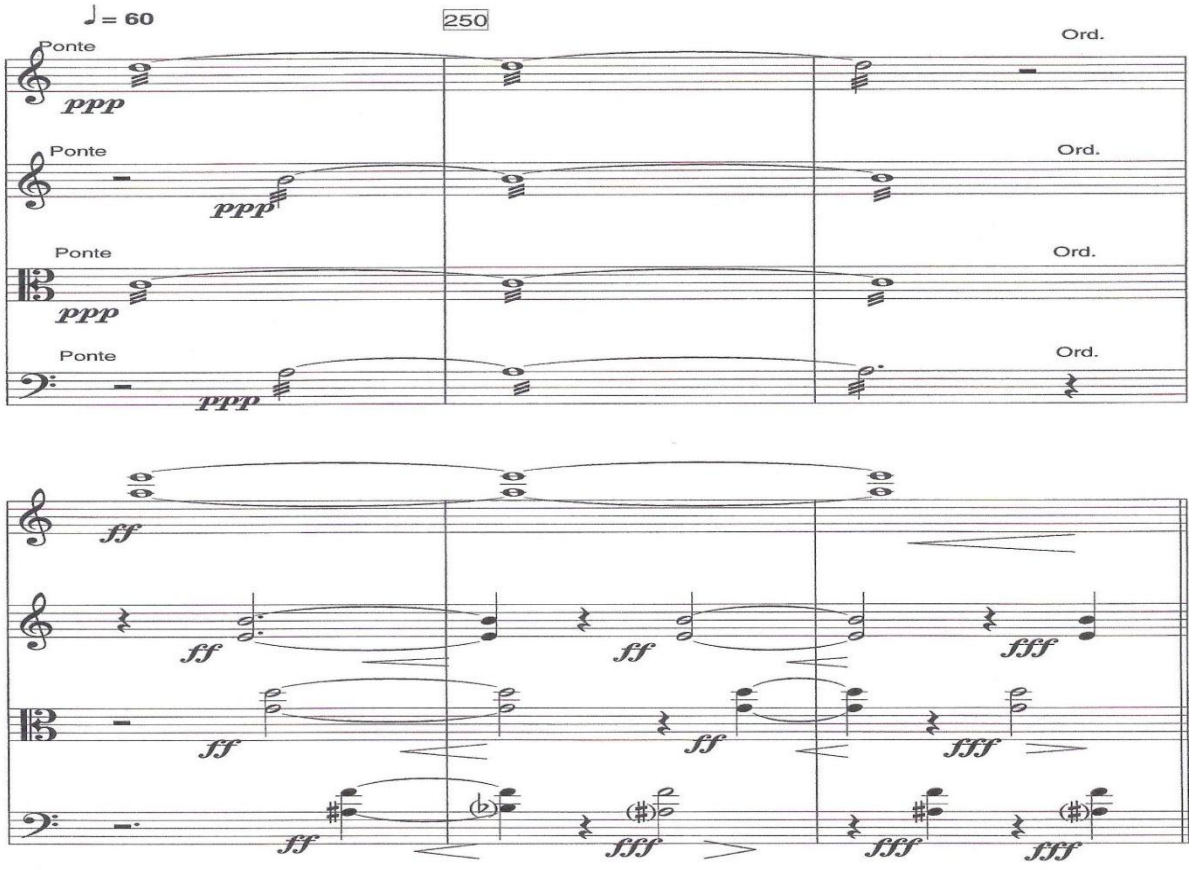


Figure 84: alternance de "S2+S1" (ici mesures 249-251) et de S 1 modifié – avec scissiparité – mesures 252-254 © 1996, Tomás Marco

3. L’irruption de la sensibilité consciente

À la place du retour d’un visage de S2 s’entend à la mesure 279 un passage dominé par une sensation de douloureuse ascension marquée par le tourment, sensation rendue possible par la perception de mouvements chromatiques aux quatre parties, vers l’aigu mais aussi, quelquefois, vers le grave. Organisé en trois fois six mesures, ce moment conserve l’idée de continuité, de faible nuance (*pp*), et de chromatisme ; c’est tout ce qui le rapproche de S2, puisque la lenteur du tempo (la noire est à 60 battements par minute), et surtout le caractère d’extrême sensibilité et de douleur l’éloignent en tous points de l’idée de fuite insensée ; certes, il présente un tourment indéniable, et peut-être une affliction : sa deuxième séquence, dans le grave (mesures 285-290) est en effet descendante chromatiquement et rappelle en cela la figure de l’affliction de l’héritage baroque (cf. « Affliction » dans le chapitre sur *Tenebrae*). Quant à sa troisième séquence (mesures 291-296), elle oscille constamment autour de notes voisines dans le registre médium.

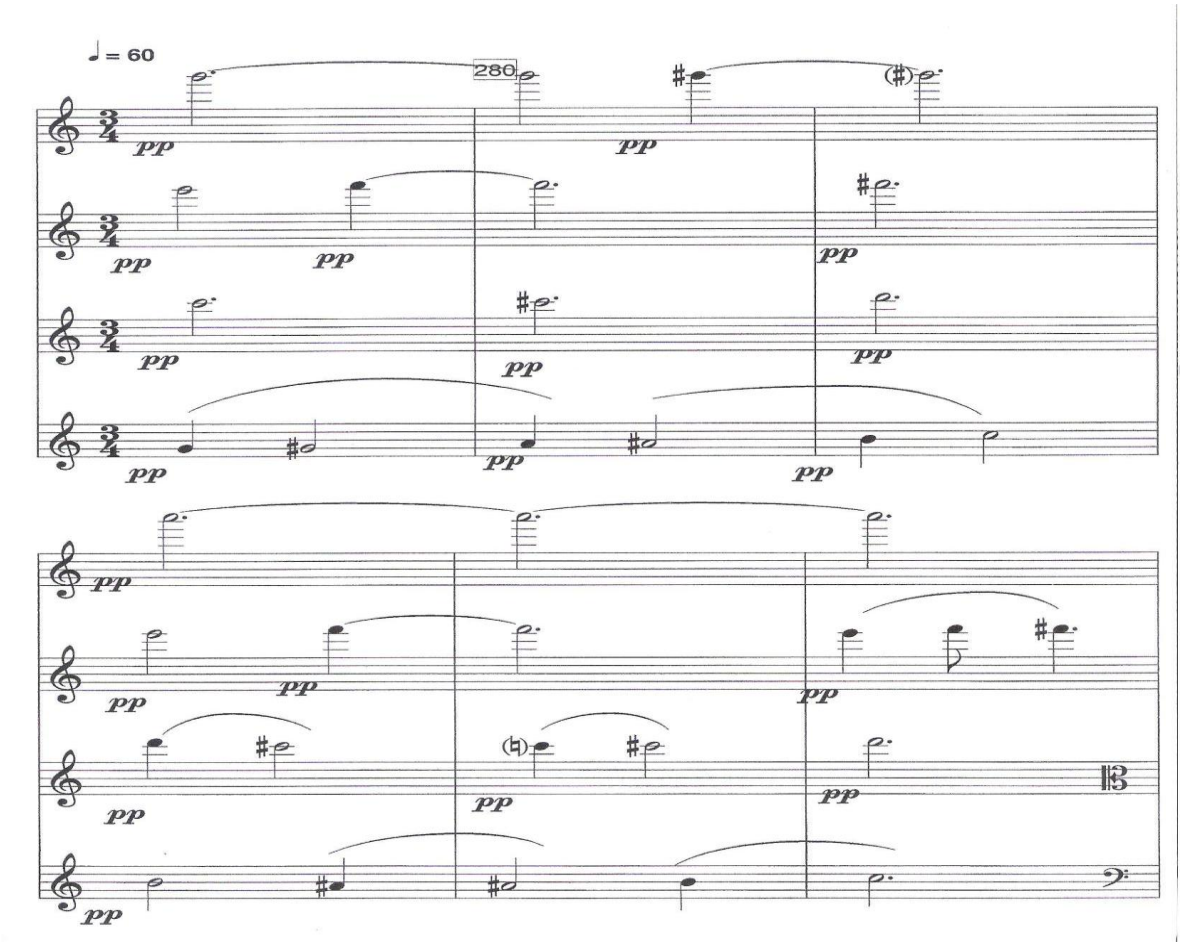


Figure 85: début du moment "sensible", ici en ascension douloureuse, mesures 279-284 © 1996, Tomás Marco

Ces mélodies chromatiques ambigües, oscillant entre l'effort laborieux et la tristesse inconsolable, contrastent radicalement avec la « mécanique aveugle » lançant des coups brefs et disjoints, via le mode de jeu *legato*, les petits intervalles (pour la plupart la seconde mineure) et le tempo *largo*, lui donnant un caractère recueilli. Dans la cantate *Jesu, der du meine Seele…* « le motif de la douleur irrémédiable [associée au chromatisme descendant] devient, par inversion, le thème de la douleur qui sera consolée »[656] ; les compositeurs du XVIIème siècle expriment alors parfois la douleur indifféremment par des motifs tracés vers l'aigu ou vers le grave[657]. Les mélodies partiellement chromatiques, par leur profil directionnel changeant, font se croiser, par la sensation transmise par la perception de ces mouvements chromatiques, l'expression de « la défaite de l'âme, écrasée par la souffrance » et celle du « réveil de l'âme, stimulé par la souffrance », témoignant d'un état complexe où l'abattement et l'espoir sont en lutte. L'indécision est quant à elle audible dans la troisième partie (six dernières mesures) de ce moment ; l'idée d'affliction y est sensible mais de manière plus développée, à l'image de ce passage de la cantate pour le dimanche *Jubilate* le 30 avril 1724 qui suit les mots *« Weinen, Klagen »* (pleurs, plaintes):

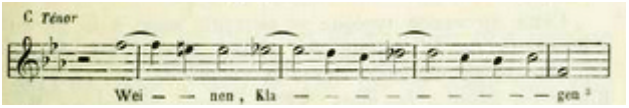



Figure 86: passage plaintif et indécis dans une cantate de Bach précitée

Dans ce quatuor, la structure fractale, comme il est de coutume, s'interrompt donc à un moment donné pour faire entendre quelque chose de complètement nouveau. Il s'agit ici de la mélodie chromatique ambigüe, pleine de sensibilité et de douleur. Les mélodies chromatiques oscillent entre l'effort laborieux et la tristesse inconsolable. Le contraste avec la « mécanique aveugle » lançant des coups brefs et disjoints, est saisissant, via le mode de jeu legato, les petits intervalles (pour la plupart la seconde mineure) et le caractère recueilli.

Il se trouve que le moment auquel s'entend ces mélodies sensibles qui constituent le tournant de l'œuvre, intervient exactement à l'endroit qui correspond au début de la section d'or : il y a le même rapport de la petite à la grande partie que de la grande au tout, c'est-à-dire 1,618. Lorsque Marco déclare « [qu']un compositeur doit s'efforcer de donner à son œuvre une forme telle, que ceux qui font la guerre finissent par comprendre qu'ils seraient eux aussi capables de faire mieux », il fait sans aucun doute référence à la forme de son quatuor, non seulement articulé autour de la « divine proportion », mais surtout marqué par la résurgence

[656] PIRRO (André), p.84.
[657] *Ibid.* Cf. *infra.*

de cette sensibilité où l'on peut sentir une certaine douleur, une certaine tristesse (sensible à travers la direction et la tension des motifs descendants, graves et chromatiques), mais aussi un espoir qui n'est pas anéanti. Une beauté intrinsèque à ce passage s'allie à l'expression d'une sensibilité qui n'a rien à voir avec la brutalité mécanique des cellules formant le premier sujet (S1), et s'écarte sémantiquement de S2 en semblant « affronter » la conséquence de la barbarie, c'est-à-dire la douleur. La multiple répétition de l'alternance de la dualité « barbarie mécanique/fuite angoissée » a mené à une émotion nouvelle, ambigüe, mais profondément humaine, qui s'oppose en tous points à la rigidité barbare (qui, par son rythme et sa binarité, rappelle aussi icôniquement la marche militaire). Nous voyons dans ce moment la transvaluation de S2 qui passe de la fuite angoissée du début à une expression sensible plus sereine, qu'elle représente une accalmie, un deuil assumé ou un mélange de sentiments relatifs à la catastrophe.

Tomás Marco a employé, pour composer cette œuvre, des « principes de croissance fractale liés à des formules mathématiques de certains processus chaotiques »[658]. Ces procédés vont nous permettre de mettre en parallèle des traits caractéristiques des phénomènes musicaux qui les expriment avec des figures ou procédés liés à l'indicible, déjà observés dans d'autres œuvres. Rappelons que les fractales renvoient généralement, à des formes géométriques de structure complexe, détaillée et irrégulière que l'on ne pouvait mesurer jusqu'à ce que Mandelbrot ne découvre la manière de le faire, par exemple pour les côtes d'un pays, un flocon de neige, un volume de gaz ou de liquide en 1973… Il découvrit que certaines organisations de formes dans la nature ou dans le corps humain, sont organisées de façon autosimilaire, c'est-à-dire répétée à toutes les échelles ; par exemple, les « branchements » répétés des veines et des artères se répètent dans des vaisseaux sanguins de plus en plus petits, jusqu'aux capillaires ; ou encore, les irrégularités qui caractérisent une montagne qu'on voit de loin sont les mêmes dans chaque rocher une fois arrivé au pied de la montagne[659]… Sous la forme de figures « autosimilaires » à la structure d'ensemble complexe de l'œuvre, à laquelle elles sont inextricablement liées, les itérations, parfois différenciées, composent les œuvres de musique fractale – et même selon certains les œuvres classiques ou baroques : d'aucuns voient déjà chez Bach des correspondances des sujets de la fugue,

[658] MARCO (Tomás), *op.cit.*, p.5, à propos du *Quatuor n°3* de Marco, qui utilise des procédés similaires.
[659] D'après BRIGGS (John) et PEAT (E. David), « Les fabuleuses fractales », article tiré du livre *Un miroir turbulent – Guide illustré de la théorie du chaos*, Pars : InterEditions, 1991, trad. par Dimitri Stoquart, 1ère édition New-York, Harper and Row, 1989. Disponible sur internet : http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/fractale.html. Consulté le 20/09/2015.

différées dans le temps et par les hauteurs, avec des itérations de formules mathématiques[660]. En ce qui concerne la « musicalisation » de processus chaotiques, force est de constater que les figures marquées par la répétition extrême, l'agitation et l'aléatoire, se retrouvent dans la musique de l'Espagnol. En effet, « la théorie du chaos traite des systèmes dynamiques rigoureusement déterministes, mais qui présentent un phénomène fondamental d'instabilité appelé « sensibilité aux conditions initiales » qui, modulo une propriété supplémentaire de *récurrence*, les rend non prédictibles en pratique à « long » terme»[661]. L'imprévisibilité qui caractérise les phénomènes de chaos se retrouve dans la musique, sous la forme d'un apparent non-sens musical, d'un déni de logique formelle. Le chaos admet une micro-organisation de ses irrégularités et répétitions jusqu'à un certain point au-delà duquel il n'est plus possible de prédire « l'état du système »[662]. L'œuvre échappe donc en partie au compositeur avec son consentement (« le recours aux principes de la croissance fractale crée un système de proportions. Celui-ci aboutit à un ordre indépendant »[663]). La surprise extrême, concept synecdotique de celui d'indicible, est alors particulièrement rendue sensible par ces changements imprévisibles qui sont caractéristiques des phénomènes chaotiques (voir partie 1). Le « virage » majeur qui serait lié à cette rupture arriverait dans l'œuvre, au moment de la résurgence de la sensibilité. Mais la fractalité produit aussi des phénomènes indicibles que sont les répétitions extrêmes et les micro-changements imprévisibles ; paramètres présents dans les sujets-mêmes, S1 et S2. Nous voyons une correspondance entre les figures formées partiellement par les équations relevant des phénomènes de chaos et celles de l'indicible, composées par l'homme (notamment dans les autres œuvres étudiées), par leurs concepts pré-disciplinaires constitutifs que sont : les affects dynamiques d'éclatement et d'explosion qui régissent les multiples changements aléatoires et les fortes accentuations, le schème de l'animé/animalité (ici musicalisé par S2), ou la répétition stagnante.

Après un court rappel du premier sujet sur trois mesures, se réaffirme l'expression de cette sensibilité retrouvée, légèrement modifiée : la première sous-partie de six mesures conserve la montée chromatique au premier violon, mais simultanément, présente un chromatisme descendant aux autres parties – qui étaient jouées lors des six mesures suivantes

[660] Les neuroscientifiques Daniel Levitin et Vinod Menon auraient même repéré la permanence de reproduction du tout par la partie sur le plan rythmique à travers l'analyse de 2000 partitions de divers genres musicaux occidentaux des 400 dernières années. LEVITIN, D. J., CHORDIA, P., & MENON, V. (2012), "Musical rhythm spectra from Bach to Joplin obey a 1/f power law", *Proc Natl Acad Sci USA, 109*(10), 3716-3720.

[661] http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_du_chaos.

[662] La théorie du chaos est une théorie qui explique qu'il est impossible de prévoir l'état d'un système à long terme malgré les lois physiques connues parce que nous ne connaissons pas les conditions de départ du système (Larousse)

[663] MARCO (Tomás), *op.cit.*, p.5.

la première fois –, ce qui a pour effet de renforcer l'incertitude mélodique du passage ; les six mesures suivantes reprennent la descente chromatique du moment correspondant mais l'alto joue cette fois la partie qu'il jouait lors des six premières mesures la première fois, dans l'aigu, oscillant sans cesse ; de manière générale, les contrastes vont en s'amplifiant, aux niveaux des registres et des directions. Même constat après une nouvelle intervention de S1 de trois mesures – toujours sur les mêmes hauteurs – : une scission en deux directions et dans deux registres marqués, l'aigu/suraigu et le grave, est audible dans les six premières mesures, puis progressivement, fait entendre un déplacement vers le suraigu (seul le violoncelle ne suit pas). Viennent ensuite six mesures de S1 sur les mêmes accords (à part une altération d'un demi-ton, *fa#* au lieu de *fa* au premier violon), puis une terminaison en chromatismes opposés de S2', si l'on peut l'appeler ainsi, finissant en doux trémolos angéliques, connotant plutôt l'espoir.

Le dynamisme autonome *Quatuor n°4 « Los desastres de la guerra »* fait qu'il pourrait être mis en parallèle avec les œuvres de précurseurs dans l'art de formes construites sur des proportions identiques à des échelles différentes (comme le rapport de la petite partie à la grande et celui de la grande au tout) : Paul Klee est l'un d'entre eux. Il perçut dans la nature l'organisation similaire des éléments à plusieurs échelles, de la constitution d'une feuille d'arbre à l'arbre lui-même :

> A leaf is part of the whole. If the tree is an organism, the leaf is an organ. These small parts of the whole are again articulated in themselves. In this articulation, articulate ideas and relations prevail that reflect on a small scale the articulation of the whole.
> KLEE (Paul), *Notebooks Volume 2 .The Nature of Nature* [664]

Klee aurait repéré le concept de fractales dans la nature avant que le terme ne soit inventé[665]. Redoublements, dédoublements de formes souvent géométriques (*Villas florentines* (1926), *Sonorités anciennes* 1925…), à l'échelle ou réduites (*Architecture plastique, rouge, jaune et bleu*, *Architecture* (1923), *Château et soleil* (1928)) irrégularités toujours présentes, préfigurent les œuvres fractales, tout comme sa conception de la nature selon une loi générale[666].

[664] KLEE (Paul), *Notebooks Volume 2 .The Nature of Nature*, trad. de l'all. par Heinz-Norden, édité par Jürg Spiller, London : Lund Humphries,1973, p. 5. Cité dans https://davisbrotherlylove.wordpress.com/2014/03/28/preparing-for-paul-klees-leaf-study-form-leaf-fractal-pictorial-cosmology/

[665] D'après https://davisbrotherlylove.wordpress.com/2014/03/28/preparing-for-paul-klees-leaf-study-form-leaf-fractal-pictorial-cosmology/

[666] Voir pour cette idée FERRIER (Jean-Louis), *Paul Klee*, Terrail, 2001, pp.92-95.

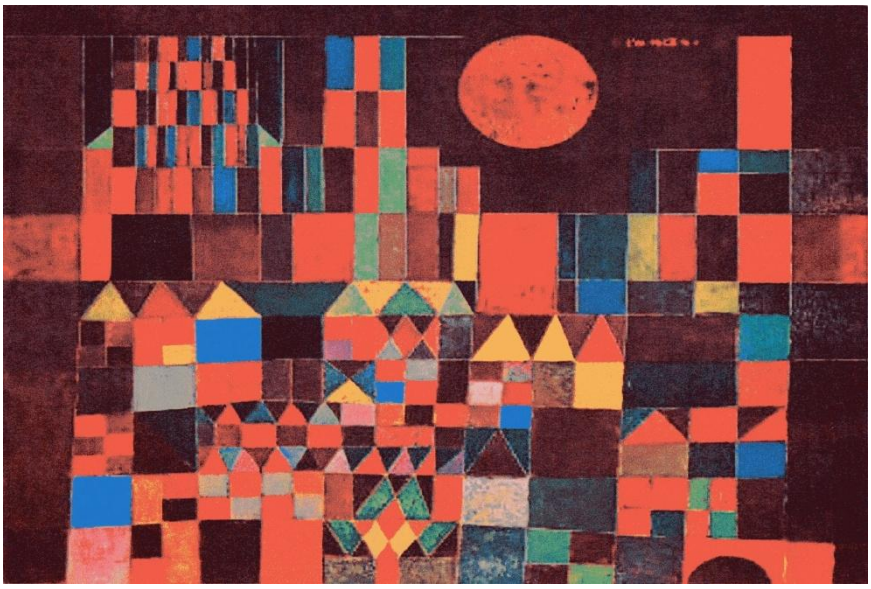


Figure 87: Paul Klee, *Château et soleil*, 1928

Dans *Château et soleil* par exemple, deux types de formes constituent le tableau en quasi-totalité : le rectangle (que nous appellerons forme a) et le triangle (forme b) (à l'exception notable et contrastante du soleil qui les éclaire de sa rondeur) ; or, certains « blocs » sont composés uniquement de rectangles ou de carrés – qui ne sont que des rectangles irréguliers–, comme par exemple les deux-tiers de la partie supérieure droite et son prolongement vers le bas, à droite ; ou investis davantage par les triangles (les deux-tiers de la partie inférieure gauche) qui s'agglomèrent en formes identiques, tout comme les carrés, dans des carrés ou des rectangles : b est ainsi redoublé avec différentes couleurs récurrentes, et est inclus dans a ; mais il « s'ajoute » parfois à de petits carrés ou rectangles en formant un « toit », se percevant ainsi comme une extension de la forme initiale et en créant une nouvelle, appréhendée cette fois pour elle-même puisqu'elle se reconnaît par le spectateur comme l'une des multiples tours de ce château géométrique. Autrement dit, le signifiant fait d'un carré surmonté d'un triangle est une icône de la tour, dans ce contexte, et a+b a permis l'identification d'une signification qui eût été impossible, ou beaucoup moins évidente, si a et b étaient demeurés isolés ou positionnés différemment, ainsi que ni le motif thématique S1 du *Quatuor n°4* de Marco – barbarie mécanique –, ni le motif S2 – angoisse insaisissable – n'eussent pu représenter la folie s'il ne se virent associés dans leurs traits caractéristiques : la divagation mélodique incessante, la vitesse, l'oscillation de S2 et la force et l'obstination de S1. Quelque chose dans la simplicité des moyens, leur répétition et leur mise en rapport qui crée un sens se perçoit dans ces deux œuvres, qui privilégient à la fois la traduction sensible et abstraite d'une réalité extérieure – une réalité terrible et chaotique dans le cas de l'œuvre de Marco –, mais aussi la possibilité d'un dynamisme, d'une « vie » propre complaisante avec

l'arbitraire[667] ; ces œuvres s'éloignent du « soi » du créateur – même ce soi a pu, peut-être, s'imprégner du sentiment de perte – pour transmettre une vision désenchantée, appauvrie de l'homme[668], dont la perte matérielle mais surtout immatérielle, est la conséquence directe de la guerre selon Benjamin. Ces œuvres offrent alors les représentations d'un bouleversement de la vision « souveraine » et « noble » de l'humanité.

4. La figure de la folie

Au point où nous en sommes, après l'exhibition des deux sujets, la mutation de ces deux sujets a été observée, l'un (S1) faisant entendre une aggravation de l'oppression par la durée de celle-ci, l'autre (S2) transmettant, plus tard, le passage de l'angoisse à une expression sensible douloureuse et recueillie. Ce qu'on peut observer est une modification, une altération des sujets S1 et S2 en eux-mêmes, caractéristique des deux groupes agentiels principaux dans la guerre d'Espagne : les oppresseurs, dont la barbarie première glisse vers l'indicible, et les victimes, d'abord effarées puis dont l'innocence et la tristesse remonte à la surface… avant que la folie ne s'en empare.

En effet, un nouveau topique se forme par l'adjonction de la puissance de S1aux motifs effarés de S2 (mesure 351) : les doubles croches de S2, en quintolets, sextolets ou groupes de quatre (mais aussi des triolets de croches et des rythmes de croche/deux doubles croches ou son inverse) et le tempo rapide (ici, 120 à la noire) se superposent, *legato*, dans un furieux *fortissimo* qui était alors l'apanage de S1. Cette affirmation dans la répétition perpétuelle des étrangetés mélodiques, stigmatise icôniquement le non-sens qui semble dépeindre l'état intérieur de folie, d'une disjonction avec la logique. Nous pourrions parler d'une transvaluation de S2, dont le rang dans le morceau passe au premier plan grâce à la nouvelle nuance, ce qui constitue un changement majeur.

[667] En ce qui concerne Klee, d'après PAYOT (Daniel), *Après l'harmonie*, Circé, 2000, p.14.
[668] D'après PAYOT (Daniel), *id.*, p.15. L'auteur s'inspire ici des idées de Walter Benjamin.

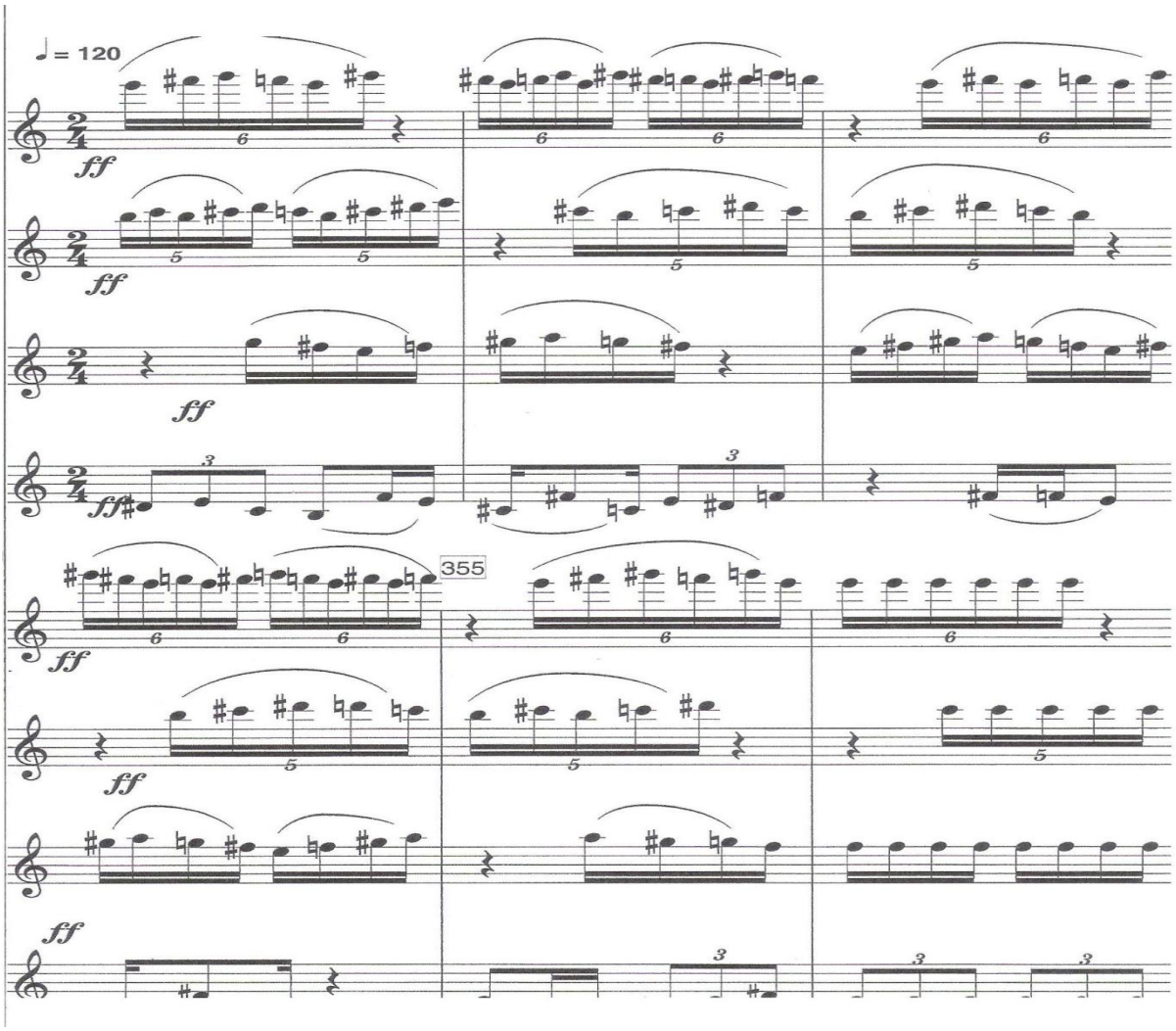



Figure 88: figure de la folie, mesure 351 et al. © 1996, Tomás Marco

Une binarité commence toutefois à innerver le moment : les cellules de quatre doubles croches se font plus présentes (mesure 360) et sont parfois seules cellules rythmiques du moment (mesures 366-371), manifestant alors la rigidité de S1 par l'uniformité et la binarité, ainsi que l'angoisse indécise de S2 par l'oscillation constante des hauteurs :

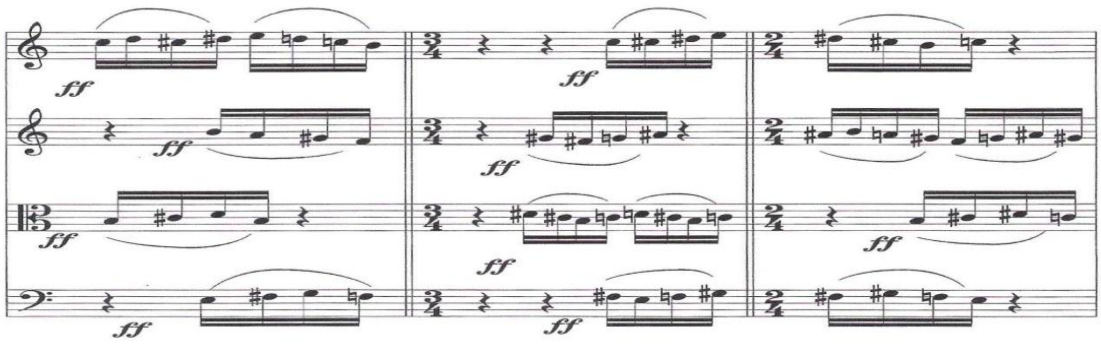



Figure 89: intégration de la rigidité de S1 dans le topique de la folie par l'unicité du rythme et la binarité, mesures 366-368 © 1996, Tomás Marco

Le brouillage rythmique revient (mesures 372-386) ; puis s'entend ensuite une stagnation dans des rythmes réservés à chaque partie et sur des notes identiques (avec prédominance de la seconde majeure) (mesures 387-389), transmettant une sensation d'uniformisation extrême qui pourrait rappeler, en ayant connaissance des possibles significations des traits caractéristiques de S1, la focalisation sur un but unique, voire l'aveuglement:

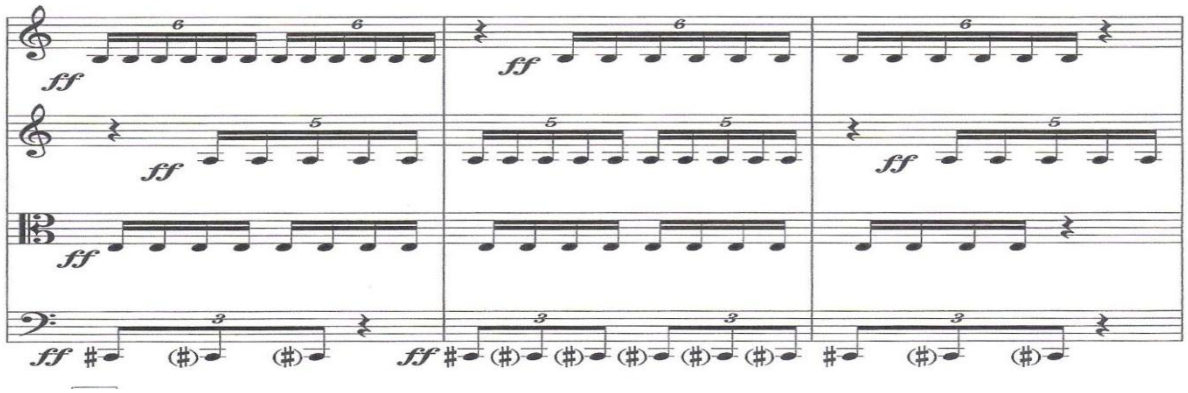



Figure 90: figure de l'uniformisation : stagnation obstinée, mesures 387-389 © 1996, Tomás Marco

L'indétermination revient par brouillage rythmique découlant de la superposition des différents rythmes et l'oscillation en tous sens des cellules rapides manifestent un éclatement radical – autant que violent (*ff*).

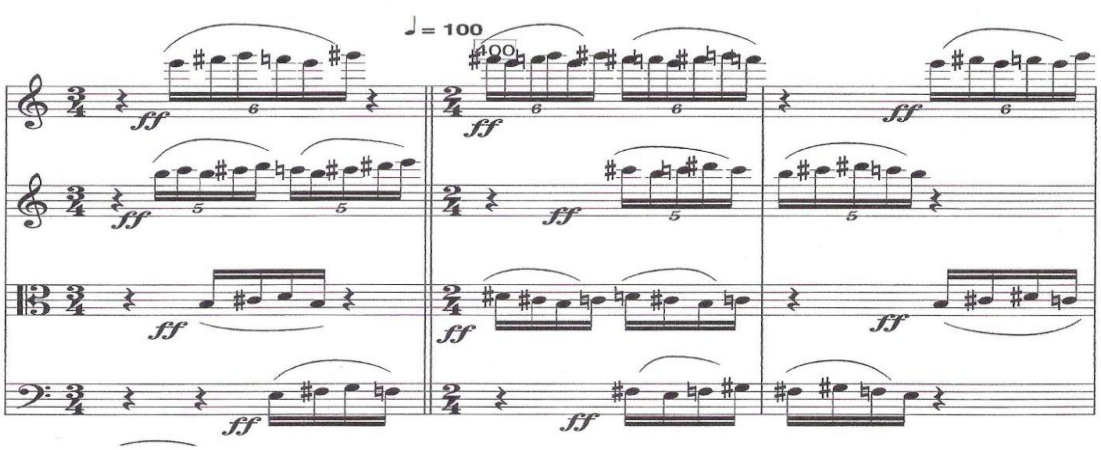


Figure 91: figure de la folie: oscillations *ff* et brouillage rythmique © 1996, Tomás Marco

Cet éclatement global semble figurer le chaos ; or, si l'on se réfère aux changements inhérents aux motifs dans le déroulement de l'œuvre et à son titre, ces motifs de double-croches hétérogènes pourraient stigmatiser la folie qu'a pu connaître les victimes de l'évènement indicible.

En effet, les changements internes aux sujets S1 et S2 témoignent d'évolutions qui marquent une proto-intrigue. Plus encore, la synthèse des deux sujets à la fin transvalue les deux sujets et marque un aboutissement, tendant vers l'indication d'une possible conséquence de la barbarie, voire d'une possible cause : la présence d'éléments des deux « forces » signalerait le mélange de l'élément oppresseur et de celui qui rend sensible l'état de la « victime » (dont nous avons expliqué l'articulation phénomène sonore/signification plus haut), au sein de ce nouveau topique ou sensation de folie. Cette synthèse pourrait exhiber la folie inhérente aux deux « camps » : d'un côté, elle serait consécutive au traumatisme ; de l'autre, potentiellement consubstantielle à l'entreprise éradicatrice.

Figure 92: « *Con la razón o sin ella* » (« avec la raison ou sans elle »), 2ème gravure de la série "Los desastres de la guerra" de Francisco Goya (1810-1814)

Francisco Goya a fait une partie de gravures, dans la même série, consacrée à ce qu'il considérait comme la cause de ces horreurs innommables : les « caprices emphatiques » (« *Caprichos enfáticos* ») des hommes politiques ou des individus arrivistes, qui pourraient entrer en résonance avec l'insistance aveugle du premier sujet (S1) et avec ce dernier topique de folie qui s'entend dans une affirmation et une intensité reprises de cet élan – de ce désir dont la volonté est marquée par le *faire*.

Étant donné qu'à la transfiguration de S2 en moment de sensibilité inattendu s'ajoute plus loin dans les processus proto-narratifs, la synthèse de S1 et S2, cette proto-intrigue est difficilement modélisable dans son intégralité par un carré sémiotique ; même si des aspects de la forme-sonate s'entendent dans cette œuvre, comme la formation d'un nouveau grand topique (la sensibilité) après l'exposition des deux premiers topiques – la barbarie mécanique qui correspond au premier groupe motivique et l'angoisse au deuxième –, qui s'entend après

l'influence réciproque des deux mais diffèrent d'eux. Dans la musique classique, le troisième affect est formé pendant le développement. Une autre caractéristique de la forme-sonate qui se retrouve ici est l'existence d'un autre topique dans la section finale formé par concaténation des deux premiers topiques (la folie), assurant la fonction présente dans une réexposition de forme-sonate, fonction qui « regroupe d'une manière nouvelle et inattendue les deux signifiés de l'exposition »[669] en vue de « présent[er] une nouvelle idée musicale en tant que résultat ou conclusion téléologique du mouvement »[670]. Ce qui empêche surtout l'analyse de ces unités signifiantes par un carré sémiotique est que les deux premiers topiques, la barbarie mécanique et l'angoisse, ne sont pas des termes contradictoires couplés et ne peuvent créer les relations logiques attendues dans le carré. Il convient alors de considérer les topiques de cette œuvre de manière paradigmatique, donc sans entrer dans la stricte schématisation de leurs enchaînements, en « établi[ssant] les liens à distance »[671]. La matrice de concepts de Franceschi suivante en reprend les oppositions sémantiques principales avec leurs valuations positives et négatives :

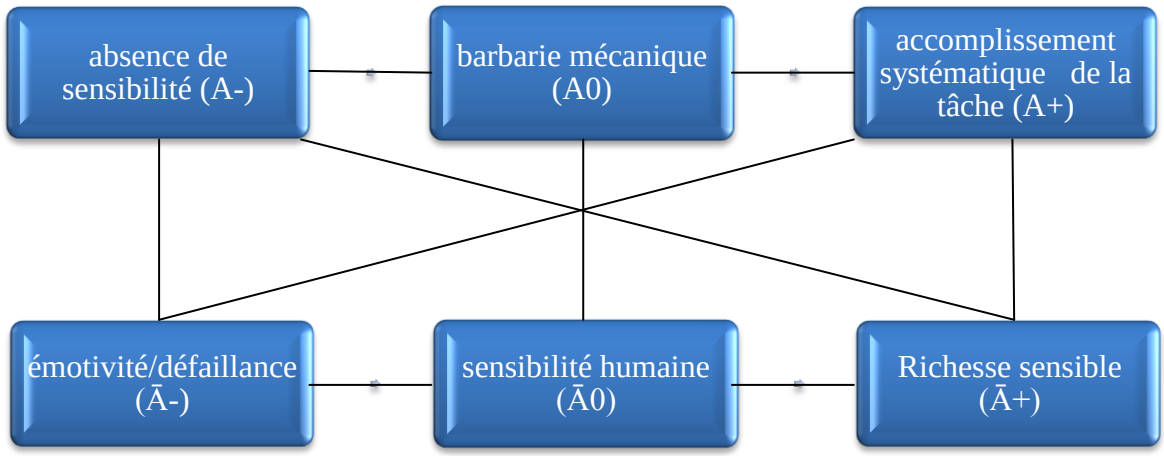


Figure 93: matrice de concepts de Franceschi résumant l'essentiel de la dualité, des oppositions et des corrélations sémantiques dans le *Quatuor n°4* de Tomás Marco

Où :

- A0 et Ā0 sont duaux ou inverses; A+ et Ā- sont contraires; A- et Ā+ sont contraires
- A+ et Ā+ sont complémentaires, de même que A- et Ā-
- A+ et A- sont corollaires; de même que Ā+ et Ā-

[669] GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.75.
[670] GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.101.
[671] FONTANILLE (Jacques), *La sémiotique du discours*, Limoges : PULIM, 2003, pp.86-57. Cité par GRABOCZ (Marta), « Bref aperçu… », in GRABOCZ (Marta), *op.cit.*, p.49.

- A0 et A+ sont connexes, de même que A0 et A-, Ā0 et Ā+, Ā0 et Ā-

Ici,

- A-, A0 et A+ caractérisent S1 ;
- Ā-, Ā0 et Ā+ caractérisent S2, et aussi sa transfiguration (séquences réitérées, cf. pp.194-196) au niveau de la section d'or ;
- le dernier topique de folie intègre la systématisation et la force de S1 à l'angoisse de S2.

Avec les réserves que nous émettons concernant la capacité d'une œuvre de musique fractale à transmettre un sémantisme, nous saisissons cependant dans le *Quatuor n°4* des figures de l'indicible, qu'elles soient mises en évidence par des procédés pré-disciplinaires, schèmes (animé) ou affects (discontinu et explosif), des émotions ou topiques (douleur, folie, barbarie mécanique…) Tomás Marco a eu recours à un traitement compositionnel humain partiel qui y contribue ; d'autre part, la transmission des phénomènes chaotiques provoque la série de ruptures formelles et les éclatements mélodico-rythmiques observés et participe ainsi à la formation de certaines figures ou processus de l'indicible. Le recours au titre et à la référence de l'œuvre, la série de peinture de Goya, non pas décrite, mais partageant simplement quelques concepts fondateurs communs, offre une confirmation de l'analyse d'éléments sous-jacents au sémantisme – voire parfois, marqués de son sceau. Le retour perpétuel des topiques de la barbarie systématique, de l'angoisse, de la douleur – mais aussi, un peu, de l'espoir – témoigne de la signification possible d'un inachèvement total de ces problématiques dans le monde contemporain. Il paraît juste de dire que le traitement du matériel musical, que ce soit au niveau des motifs ou de l'agencement des périodes successives, comprend des analogies avec des particularités de la guerre d'Espagne qui furent l'extermination systématique des républicains et la longueur quasi malsaine que l'entreprise prit (nous pensons à la durée excessive des périodes d'oppression dans le morceau). La franche dichotomie entre oppresseurs et opprimés pourrait renvoyer à la perception courante de cette guerre civile, et la folie à celle qui est susceptible de s'emparer des survivants après le traumatisme, ou à celle qui causerait ou caractériserait la systématisation du meurtre de l' « autre ». Il s'agit aussi, ici, de faire entendre la rupture entre l'aliénation dans son acception générale et son opposition à la résurgence de la sensibilité.

Chapitre IV. Aspects de l'indicible dans *Daliniana* de Halffter

I. *Relojes blandos*

Daliniana est un triptyque composé dans les années 1993-94 par Cristóbal Halffter, correspondant à trois tableaux de Salvador Dalí. La première partie, ou *Daliniana n*°1, est intitulée *Relojes blandos* (*Montres molles*) comme le tableau éponyme de 1931. Le peintre mettait en avant dans ce dernier l'angoisse du temps qui passe et donc, implicitement, la mort, en altérant les instruments créés par l'homme pour mesurer le temps, conférant à ces montres gigantesques une apparente texture fondante tel celle d'un camembert (inspiration qui fut indiquée par le peintre lui-même[672]). Dans la *Daliniana* semblent être figurés l'insaisissable et l'altération gluante, mais le topique de la guerre (ou du moins du militaire) propre à la composition, relierait l'idée d'angoisse devant la mort à la trace du conflit armé. Nous avons montré, dans la première partie, en quoi le début de l'œuvre faisait entendre un conflit d'éléments apparentés, et qui portaient en leur sein, par leur configuration sonore, le germe du chaos à venir. Nous allons également mis en évidence la « réponse décisive » qui consiste en la lente désagrégation des forces sonores, et signale au niveau de la proto-intrigue la disparition globale qui annule une quelconque victoire de l'un ou l'autre des « belligérants » sonores. Bien que *Daliniana* ne soit pas composée sur un thème lié à l'indicible de la guerre ou de la mort, un proto-récit inhérent à la pure sémiose interne peut donc s'entendre par la problématique de lutte que posent les « protagonistes » musicaux et par les évènements musicaux neutralisants qui lui succèdent et y répondent. En effet, les motifs principaux en triolets de doubles croches posent une situation initiale instable, qui devient chaotique ; mais elle ne débouche pas sur une situation plus confortable, la dysphorie (mais aussi l'aphorie) générales signalant un échec puis un flou définitif.

Les thèmes du ressassement (qui prend la forme de coups percussifs, de nuées de sons brefs, rapides et disjoints, de longues tenues en cluster, accord classé ou unisson…) ; de l'altérité absolue (son brouillage, son détachement de la norme, son indéfinissable expression résultant des superpositions d'éléments hétérogènes ou de timbres particuliers) ; de la prépondérance de la matière sonore sous forme d'accès brutaux sont fondamentaux dans ce mouvement. La disparition et la violence, thèmes de l'indicible sont maintes fois exprimés également.

[672] D'après OTERO (Anna), "Histoire d'un tableau : la *Persistance de la mémoire* », Centre d'Estudis Dalinians, http://tranb300.ulb.ac.be/exemples/groupe146/archive/files/71667f7b485fe6e224cde14d5eacb41e.pdf.

1. Le déroulement de l'œuvre

S'entend d'abord une agitation éparse par l'intermédiaire de coups percussifs isolés et de cellules mélodico-rythmiques brèves et fuyantes, dans un rythme ternaire rapide (80 à la noire pointée[673]). Le fragment, le mouvement insaisissable, la répétition gouvernent toute cette première *Daliniana* jusqu'à la dysphorie qui amène le topique du lugubre. L'on entend dès les premières mesures, deux figures importantes de cette œuvre. Celle du ressassement, se fait d'abord entendre par le martèlement au marimba de la croche en double note sur un intervalle de septième (*fa2-mi3*), réitérée trois fois avant l'entrée des cordes, qui revient tout au long de l'œuvre ; mais aussi par la cellule du triolet de doubles-croches et les deux-doubles croches isolées, bien que ces dernières, surtout le triolet de doubles-croches, aient un rôle plus « identitaire » – elle aura de multiples visages et jouera un rôle structurel important. La figure du « fantasque » est représentée dès le saut intervallique de dixième mineure descendant aux violons 1 et de septième diminuée descendante aux violons 2 (direction certes contrebalancée par l'intervalle montant des autres cordes), puis dans la mesure consécutive par le saut de septième ascendant aux violons 1 (et de septième diminuée aux violons 2). Ces « sauts » se répercutent à toutes les parties, faisant souvent passer d'un registre à l'autre en un laps de temps extrêmement bref : symptômes d'un excès, et par là d'une rupture, ils s'inscrivent dans les figures de l'indicible. Ils sont typiques du schème de l'animalité tel que l'explicite Durand par leur profil perturbé et imprévisible, et contiennent intrinsèquement, la graine qui donnera naissance à une bataille en plusieurs temps, interminable, même après la défaite au champ « nocturne ».

Le conflit est progressivement rendu sensible par l'éclatement généralisé et les figures de musique militaire aux trompettes et cors, *forte* ;

[673] Cf. p.129 et al.

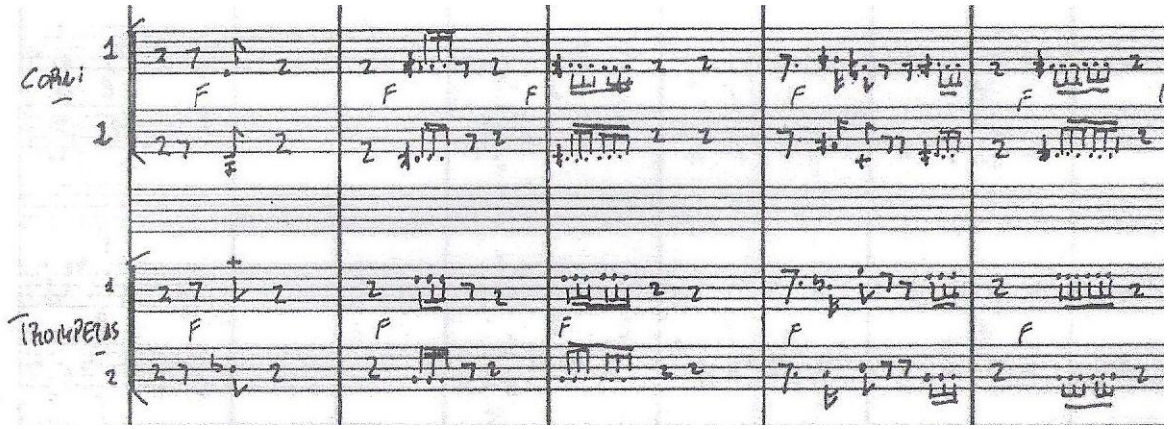


Figure 94: évocation symbolique de la guerre par l'icônicité des motifs de fanfares, *Daliniana* (*Relojes blandos*), mm.69-73 © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

C'est la première poussée univoque qui rappelle une offensive guerrière, grâce à ces appels de cors et de trompettes par groupes de trois ou de six doubles croches répétées, toujours dans un tempo rapide ; mais l'euphorie est aidée par les motifs ascendants des vents à multiples reprises qui adoptent aussi les rythmes en doubles croches, ainsi que par la puissance sonore des premiers pupitres de cordes *fff* en triples croches, et par les martèlements en doubles ou triples croches égrenés continument : aux quatre temple-blocks, aux quatre bongos puis au marimba – avec attaques *f* sur le premier temps et le contretemps du deuxième (nous sommes à ¾ à 120 à la noire)… En plus de la puissante ascension, ce passage rend audible la démesure, sensible dans son sens propre puisque le fait de défaire la mesure se produit à partir des mesures 70-71 : le motif de triples croches au relief accidenté (marqué notamment par quatre sauts de quarte, trois montantes et une descendante) outrepasse allègrement la « frontière » virtuelle que marque la barre de mesure, phénomène qui s'étend très vite aux premiers pupitres de toutes les cordes et aux vents. Mais bien plus encore, le rythme « ad libitum, avec fantaisie »[674] qui fait sa première intervention à la mesure 75, qui seule est en 3/2, facilite l'affranchissement du temps mesuré. Les directions divergentes des motifs brouillent les hauteurs mais marquent tout de même un élargissement de registre ; le moment est conclu par quatre double-croches et une croche martiales en double note aux cordes, dont l'écho s'entend à la fin de la mesure aux trompettes. Nous reviendrons plus loin sur les figures de la vacillation et du dédoublement qui s'entendent alors aux vents (mesure 75). Des accès ascendants en traits de doubles croches aux vents répétés et des trilles accroissent l'euphorie du moment.

[674] "ritmo ad libitum. Con fantasia", p.6. Toutes les traductions sont de nous.

Ensuite, a lieu un court passage d'accalmie produit par l'éclaircissement de la texture – marimba et cordes seuls continuent le *perpetuum mobile* fait de fragments disjoints mais qui s'inscrivent depuis quelque temps dans une rythmique enlevée – et du sujet principal en double triolet de doubles croches de plus en plus marqué par la rigidité de hauteur qu'ont introduit les motifs militaires des cuivres , par le jeu sur la même note et la répétition du triolet de doubles croches – rythme très hispanique.

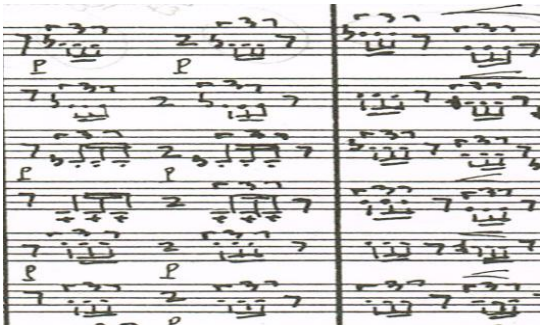



Figure 95: adoption par les cordes de l'uniformité de hauteur des motifs de fanfare, *Daliniana* (*Relojes blandos*), mm.79-80 © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Cinq mesures plus tard a de nouveau lieu une tentative d'emballement du tout par des motifs en triples croches joués « aussi vite que possible » selon l'indication du compositeur, d'abord légers, puis déjà *ff* en deux mesures (85-86) ; mais, une dislocation de ces motifs est rendue audible (les parties sont « indépendantes » aux cordes sauf premiers pupitres, m.86, puis « non synchronisées », mm.87-92), en decrescendo entrecoupé de silences, et orientée vers le registre grave, rendant sensible une disparition du « chaos » fragmentée et partielle. Une persistance du motif guerrier est encore figurée aux cors sur la même note, mais c'est un véritable engluement des éléments impliqués dans le chaos qui s'entend (2'01). L'accalmie s'accompagne vite du *perpetuum mobile*, toujours fragmenté, de cinq mesures, et cette fois joué par les vents.

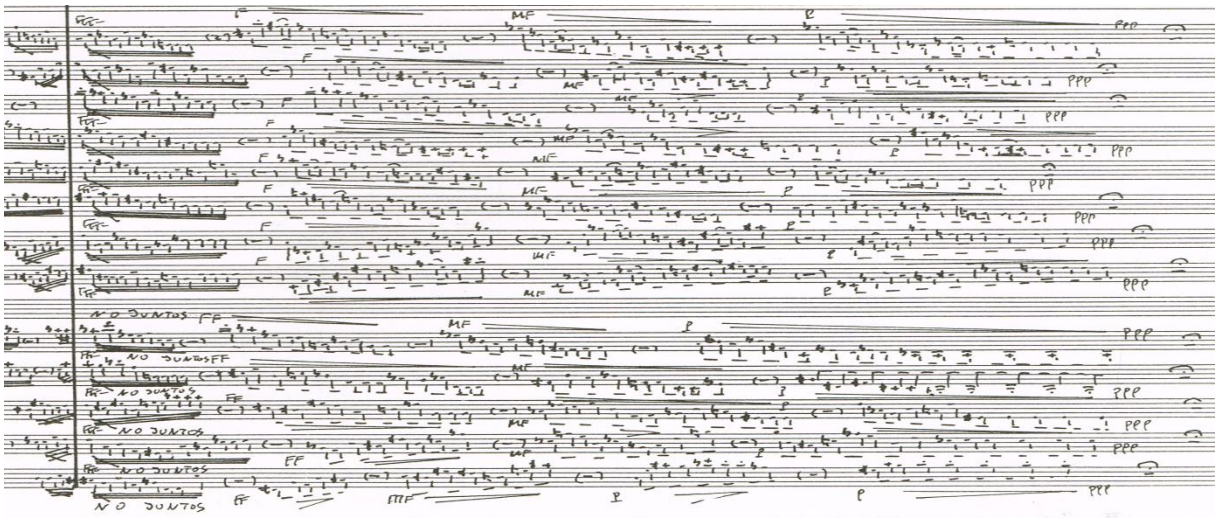



Figure 96: figure de la disparition progressive aux cordes, mm.87-93, *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Puis, intervient une rafale percussive inattendue qui réactive immédiatement le conflit. La démesure y est horizontale (par l'égrènement des triples croches ininterrompu et asynchrones) et verticale (par leur superposition) (mesure 100). Une nouvelle désagrégation – réalisée avec les mêmes paramètres que la précédente – pendant une longue tenue des piccolos et des flûtes à l'unisson dans l'aigu et le suraigu s'entend à sa suite. Ce phénomène produit une sensation de vide par l'écart entre ses deux notes et l'absence de tension qui résulte du rapport de ses fondamentales, et peut constituer, par cette aphorie, un indice de la mort.

À partir de la mesure 107 (chiffre 2 à 106), intervient une nouvelle réminiscence de l'accès conflictuel, moins marqué car presque pas percussif. Les violons I (1) reprennent le la suraigu des piccolos, tenu jusqu'à la mesure 125, juste après que cuivres, vents et percussions aient vu leur formidable énergie égrenée péricliter petit à petit, indépendamment les unes des autres. Des motifs mesurés et récurrents sur la base de la cellule du triolet de double, joués *fff*, aux autres premiers pupitres de cordes, imposent la cohabitation de leur violence à la tenue des violons I (1) et des flûtes, ainsi qu'aux autres cordes qui ont repris, à ¾ depuis la mesure 101, l'exécution de fragments qui ressemblent à ceux du début.

À partir de la m.110, la tenue (*sol-ré-si-la*) aux premiers pupitres de cordes s'impose. Elle crée un accord « hors-temps » par la prépondérance des secondes majeures. Dès le chiffre 4 (mesure 114), elle survole les motifs en triples croches à directions inversées aux bois entrecoupés de trilles – stigmatisant la vacillation – et la débauche de violence égrenée des cuivres, des bongos et des cordes (encore une fois, sur une mesure isolée à 3/2). Puis, on

entend l'alternance des motifs martiaux en triolets de doubles croches aux cuivres avant la reprise des trilles et des motifs en triples croches, toujours accompagnés par la tenue démesurée des cordes.

C'est de cette longue tenue que débouche après un crescendo, un passage de brouillage extrême. Dans ce flou mélodico-rythmique démesuré, un doux glissement vers le grave par paliers, résultant de la désinence de traits en triples croches de directions diverses, s'étale sur sept mesures avant la fragmentation qui se réalise progressivement. La dysphorie va jusqu'à un caractère lugubre. Mais le *perpetuum mobile* des cellules conflictuelles imitées revient (mesure 143) précédé par sa variante martiale (sur la même note) au marimba dès la mesure 140 puis aux trompettes dès 141. Leur forme allongée (9 doubles croches) en crescendo aux vents amène une nouvelle sensation d'altérité absolue par l'intermédiaire d'un brouillage mélodico-rythmique, cette fois-ci stagnant dans un registre stable et une dissonance définitive qui laissent planer un flou qui voile la mesure du temps – et, métonymiquement, qui tente de se détacher de la toute-puissance de celui-ci. Le motif infiniment varié, voit sa dernière intervention (mesure 152) se disperser petit à petit dans les profondeurs de l'oubli : l'on se dirige presqu'unanimement vers le registre grave, assistant à une patiente désintégration des figures, effacées par le rubato individuel des interprètes (mesures 154-158), sur l'indication de « *ritmo ad libitum, con fantasia* ». Les vents, cuivres et cordes (sauf premiers pupitres) marquent d'une pause en point d'orgue, cette fin du moment de disparition, pendant que les premiers pupitres de cordes jouent un accord dissonant tenu depuis sept mesures déjà et qu'ils tiendront jusqu'à la fin (mesure 169). Ils sont accompagnés un temps (mesures 159-160) par un dernier accès d'énergie chaotique des premiers pupitres de cordes, jouée dans un temps mesuré (où le rythme de six doubles croches, dans ces deux mesures à ¾, prédomine), mais une fois de plus il s'agit d'une figure du neutre marquée par l'anonymat des voix (aucune ne ressort) et par leurs contours mélodiques opposés, qui provoquent la sensation du « ne-uter », du ni l'un ni l'autre, ni montant ni descendant, différent du rien mais indéfinissable. Les déflagrations violentes de sons brefs semblent se dissoudre dans l'indicible de la tenue dissonante.

2. Le conflit

Le conflit paraît perpétuel tant il renaît systématiquement de ses cendres. Le retour des poussées conflictuelles ne s'opposent pas musicalement, comme chez Marco, à des

« états » qui pourraient s'apparenter à un choc traumatique ; il n'y a pas ici deux « acteurs musicaux » correspondant à un oppresseur et à un oppressé mais plusieurs visages d'un même acteur musical qui participe aux poussées chaotiques. Son profil, par icônicité, s'avère correspondre au schème de l'animé/animalité : son profil mélodique présente des disjonctions par sauts d'intervalles, des multiples changements de directions, et un rythme rapide, produisant une sensation de fuite insensée (voir partie I). Il témoigne d'une instabilité potentiellement chaotique, voire dangereuse. Les protagonistes démultipliés se comportent musicalement comme se comporteraient dans le monde réel des prétendants à une même conquête, qui se copieraient l'un l'autre, et, plus encore, agiraient aussi peu conséquemment les uns que les autres dans l'unique but de la conquête de l'objet désiré. Cette dernière idée prend sa source dans la perception du profil mélodique du motif-type de double triolet de doubles; les visages multiples de ce motif, qui semblent s'affronter, impression tirée de leur coexistence chaotique et du topique guerrier, pourraient traduire le déchirement de l'Espagne entre frères.

Les coups percussifs en traits rapides, les motifs guerriers des cuivres, la puissance de la densité de la texture et la nuance extrême (aux cordes, *fff* et le crescendo des autres parties) caractérisent le premier mouvement univoque dans une euphorie héroïque (mesures 69-75) :

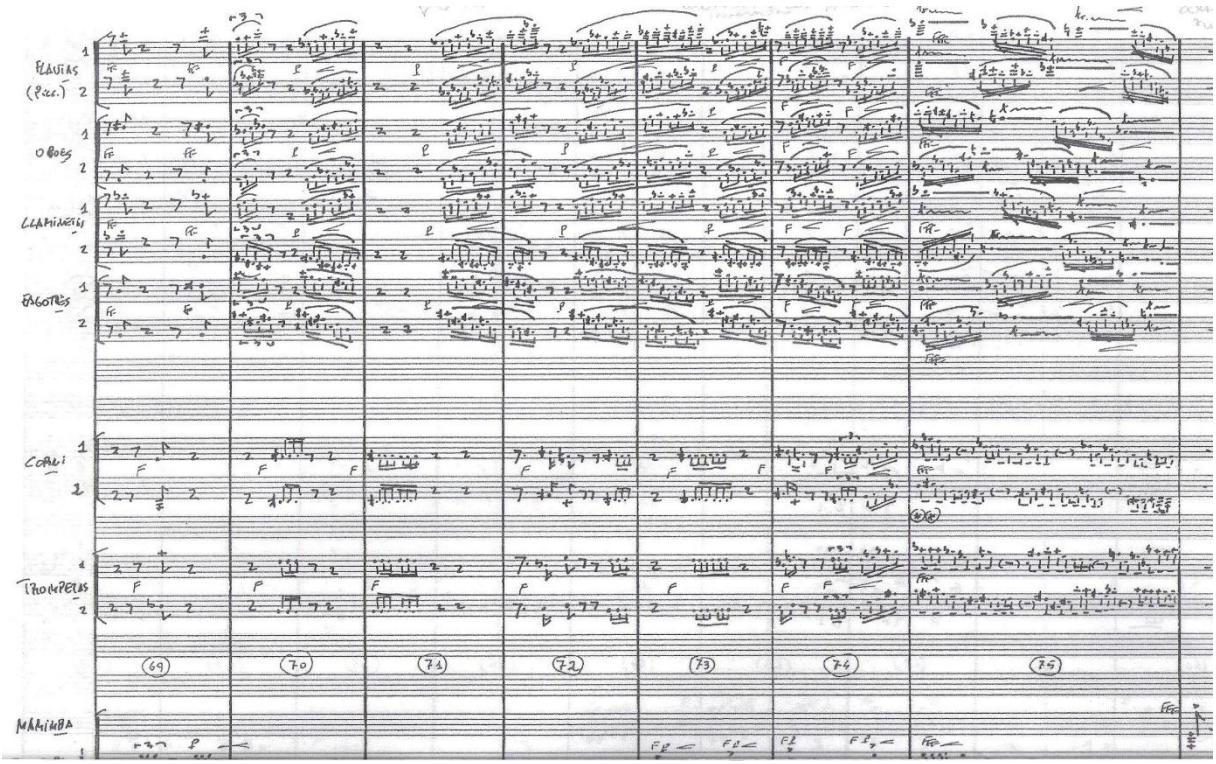
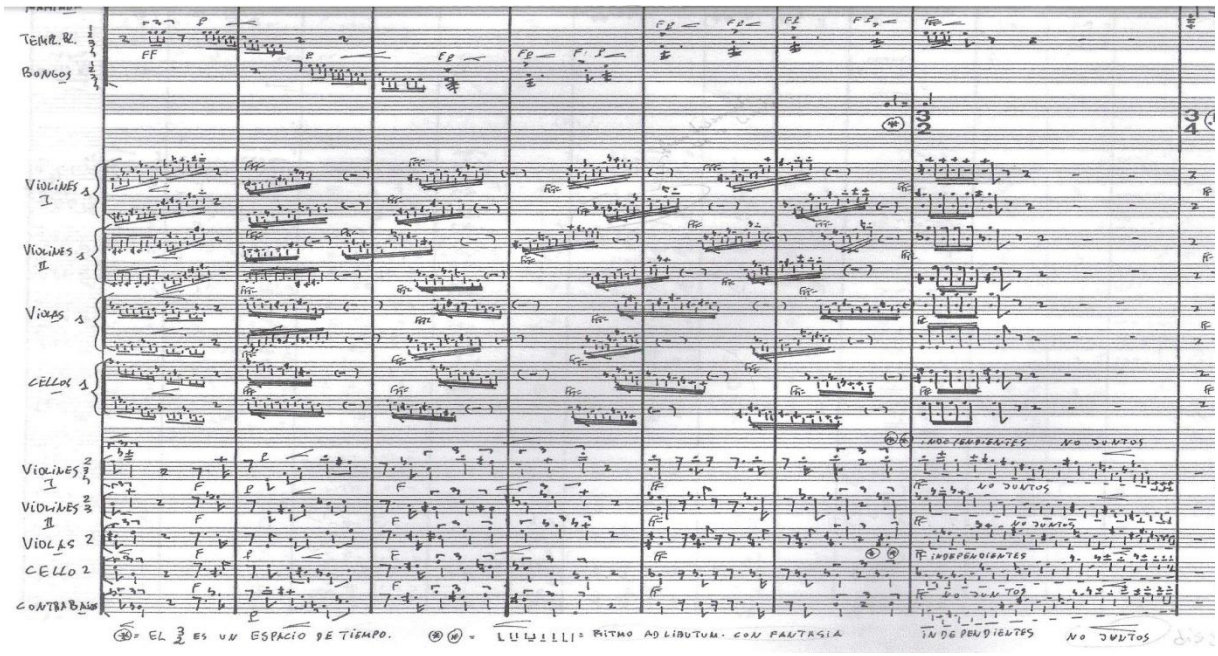



Figure 97: euphorie héroïque assez brève avec symboles de la guerre aux cuivres, *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

La parenté entre les appels de cuivres qui évoquent la guerre et le motif a existe, par l'intermédiaire du rythme, même si binaire ici, et par l'adoption de la note unique par le motif a initial (cf. figure 100 pour rappel de a). Cela revient à considérer que le motif de fanfare influence le motif a, lui inspire l'idée d'uniforme et peut-être, lui transmet l'idée de guerre par l'intermédiaire du symbole culturel ; si tel est le cas, c'est une confirmation de la propagation du conflit qui s'entendrait, ou, peut-être, une évolution vers un conflit plus organisé et plus « froid ». En effet, la violence va se faire plus nette, tranchante, avec l'accès démesuré de frénésie en triples croches à la plupart des parties, mais cette fois dans une intensité très forte et dont l'ambitus est en expansion incessante (mesure 100).

3. L'altérité absolue et la disparition

Dans la musique, ce conflit est à chaque fois désagrégé. Si la plupart du temps, cela se produit par brouillage rythmique et fragmentation, après la quatrième « offensive » ou, plus concrètement, après la quatrième occurrence de la densification chaotique (mesure 106), c'est l'accord tenu démesurément longtemps qui manifeste la neutralisation, ou, peut-être, le choc consécutif à la guerre.

Le brouillage peut témoigner de l'altérité absolue par saturation, mais aussi par fragmentation et effacement, soulignant ainsi les deux modes de manifestation liés de l'indicible évènement : la confrontation à l'incommensurable et l'altération/ voire la disparition. C'est le cas dans le passage nodal qui fait se succéder la neutralisation sonore par l'excès à celle obtenue par la fragmentation, dans une dysphorie d'abord très lente par la hauteur puis accélérée par la fragmentation et la réduction de texture (flûtes, hautbois, trompettes, percussions et cordes sauf premiers pupitres s'interrompent). La première phase de ce passage confère un rendu sonore absolument autre par l'impossibilité de saisir sa nature, et de déterminer ses composantes. Les interventions ponctuelles des cuivres se réalisent dans un isolement qui renforce l'indicible – par l'idée de l'impossibilité de dire, de l'étouffement, dont la nuance récurrente *ffp* et les soufflets sont peut-être des icônes. Ces notes manifestent également une puissance d'attaque et un rappel par le timbre des figures guerrières précédentes, mais aussi par la prépondérance des intervalles de quarte et de quinte, très présentes dans la musique militaire, ce qui lie en un certain sens concept d'indéfinissable et symbole du conflit.

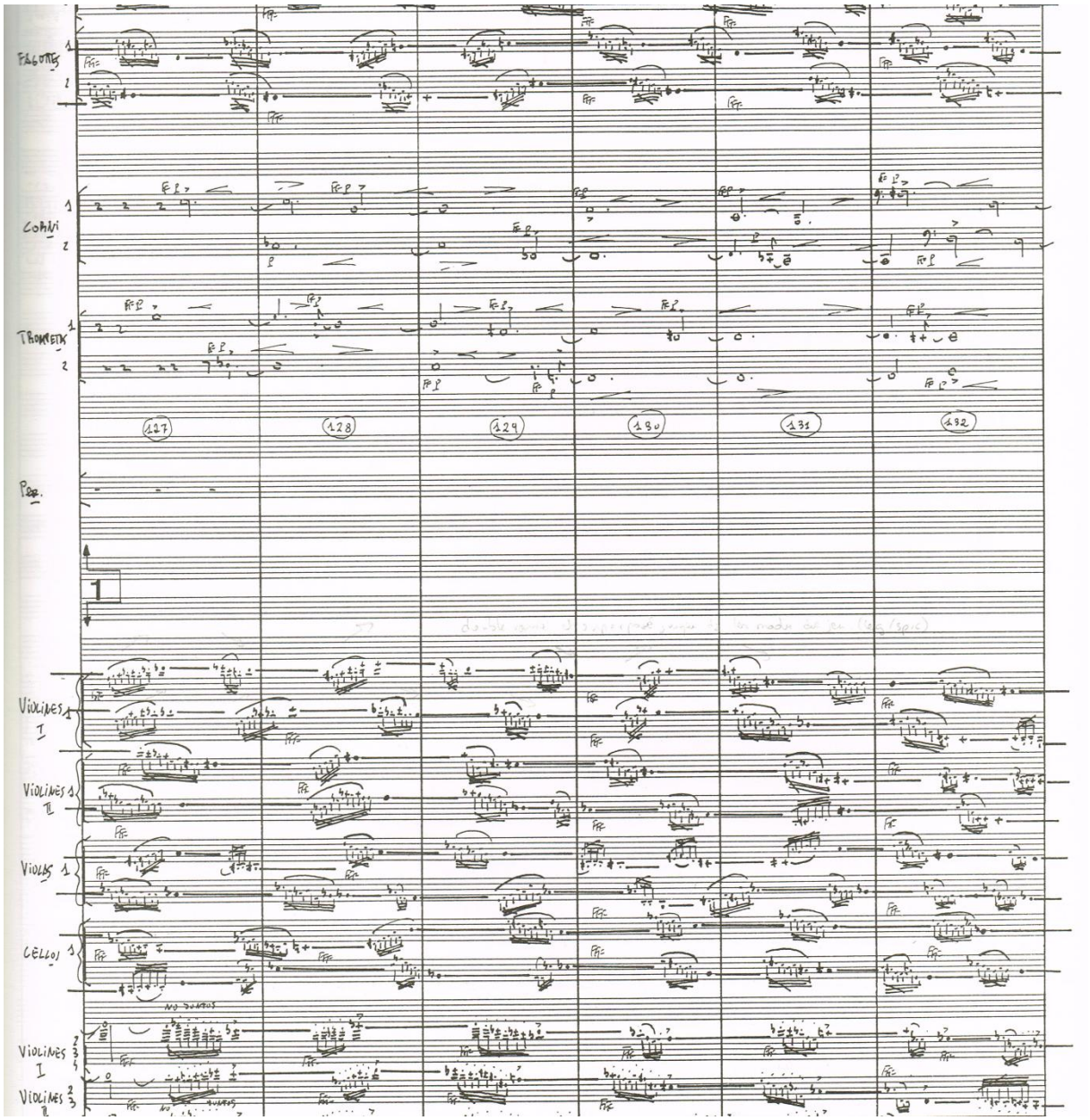


Figure 98: passage d'altérité absolue par brouillage mélodico-rythmique et lente descente, accompagnées de ponctuations martiales des cuivres, *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Les passages en rythme libre (joué par chaque voix indépendamment), parfois indiqués « avec fantasie », qui succèdent immédiatement au rythme mesuré, semblent dénoter directement, par icônicité, l'affranchissement du cadran temporel visible dans le tableau de Dali : c'est le moment où les montres s'amollissent, la part d'irréel de la peinture (et l'une de celles de la musique), la transgression de la limite du monde connu et accepté dans ses contraintes. Le brouillage des contours du temps (de la montre dans le tableau) est pointé par le rubato, la non-coordination des voix et leur terminaisons en solo, ce qui crée aussi la sensation de flexibilité des contours, qui s'ensevelissent dans le vide, ou se liquéfient.

Dans cette première *Daliniana*, plusieurs désagrégations des motifs et de la texture ont lieu après des accroissements d'agitation voire de violence, et chacun termine en « chute libre », déconnecté de la mesure ; s'ensuivent, après des moments de silence, des accès de violence sonore, basés sur la vitesse et l'énergie horizontale qui délivrent une multitude d'informations en un temps très bref et provoquent ainsi une sensation d'excès. Ces déflagrations de sons brefs par nuées ininterrompues a déjà été observée dans *Officium Defunctorum* et constitue une figure de la démesure horizontale, voire de l'altérité absolue, selon le degré de brouillage ou d'excès quantitatif. Dans *Relojes blandos*, les multitudes de sons très brefs agglutinés se dirigent vers un « point de fuite » agissant comme un aimant : les deux descentes vers un centre enfoui, surtout la première, sont les moments vers lesquels tendent tout le morceau. Le moment de phorie (3'8''-3'28'') qui accompagne la première descente avant le topique du lugubre, par la superposition de la dysphorie due à la descente en glissando orchestral et de l'euphorie des pèches de cuivres – exclamations indignées ou revendicatives et contrastant avec la descente –, témoigne du rôle nodal de ce passage (au sens d'étape décisive parmi les péripéties de la proto-intrigue – le conflit en étant une autre). Le deuxième moment de phorie (4'19 - 4'34) est exécuté par la superposition inverse, c'est-à-dire une tenue interminable par les cordes dans l'aigu, insoutenable par son irrésolution, et une dégringolade en plusieurs temps jouée par les cuivres. Pourtant, le morceau ne se termine pas sur une deuxième descente lugubre mais sur un topique de l'irrésolution, de *l'attente vaine*, avec cette tenue des cordes sur un accord dissonant (*lab-do-reb-mib-sol-la-sib-si*). Ainsi, ces phases témoignant d'énergies différentes sont l'objet, elles aussi, d'un retour pluriel au cours du mouvement.

4. Spécificités de l'indicible par les associations de topiques

Le caractère lugubre est rendu par le registre très grave et l'impression d'errance que donne la lenteur de la mélodie indécise, privilégiant les petits intervalles (secondes, tierces, quarte maximum). Deux paramètres qui sont renforcés dans l'évocation du lugubre par la dislocation des restes des motifs de la descente étrange aux cordes. Les blanches pointées des cors, des clarinettes et des bassons, étouffées (maintenant *p* mais toujours avec des soufflets), produisent un effet très spécial, irréel pourrait-on dire, indéfinissable sinon, quand elles sont simultanées avec les motifs en triples croches des cordes.

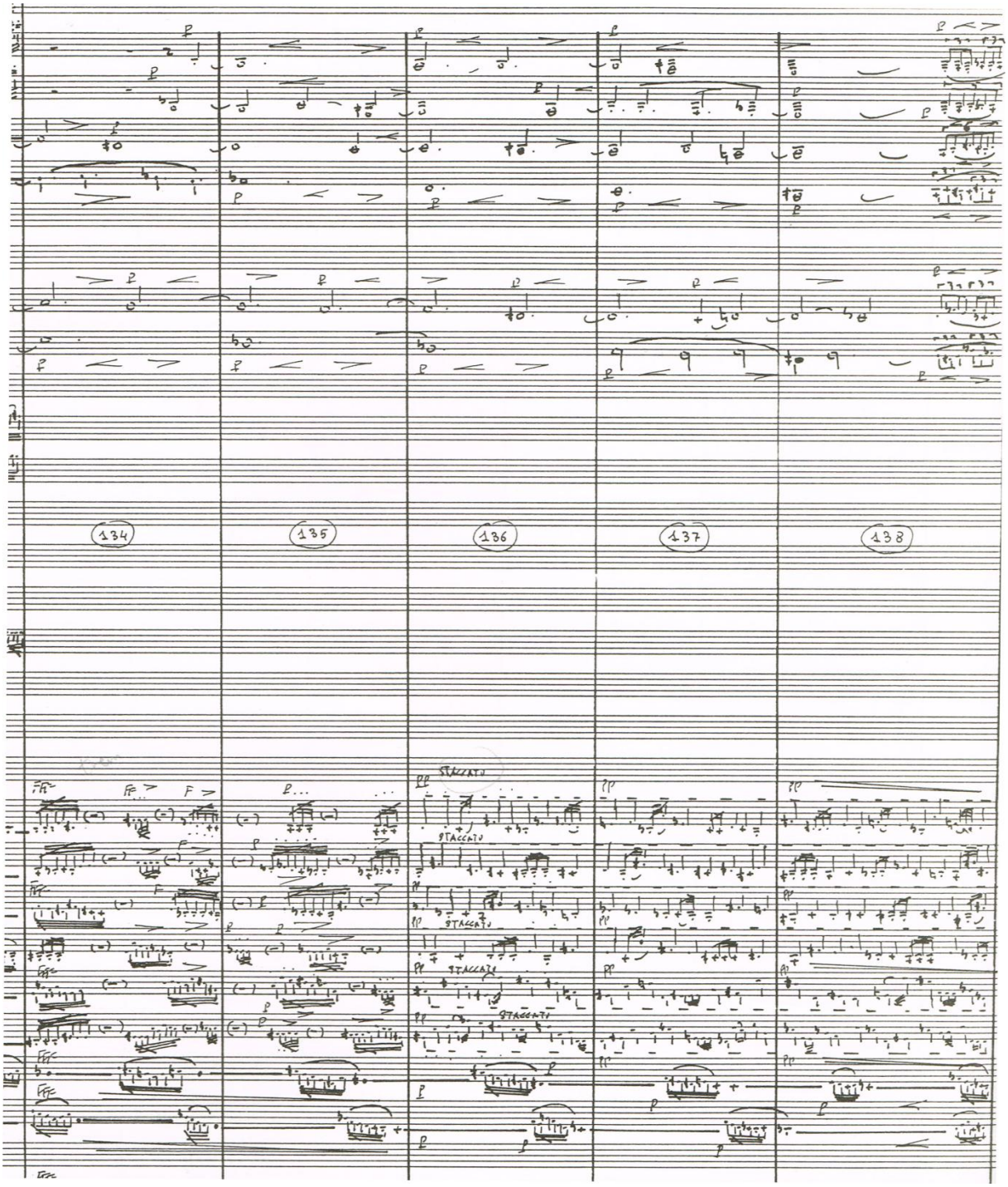



Figure 99: topique du lugubre, mm.134 et al., *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

L'une des particularités des concepts ou topiques liés à l'indicible dans *Daliniana* est l'association particulière de ceux-ci : par exemple, le lugubre et la primitivité chaotique du motif insaisissable, qui lie, d'une façon nouvelle, indicialité de mort et concept de barbarie, par le biais de l'aspect étrange de celle-ci : si *Tenebrae* reliait ces deux topiques par la déformation des syllabes et par la déconstruction de la langue – conjointement explosion

chaotique et borborygmes incompréhensibles –, *Daliniana* le réalise par le marquage du motif de l'animé par son association avec des motifs joués dans le registre grave et s'inspirant de celui-ci, présentant le topique du lugubre. Écrits dans un rythme augmenté, par groupes de quelques croches, ils vacillent, pour la plupart, plus qu'ils ne jaillissent en tous sens (leurs intervalles sont restreints et ils retournent volontiers près de leur note d'origine, en désinence descendante qui indique la dysphorie réitérée et confirme leur caractère lugubre) ; cependant certains conservent la courbe de a, resserrée dans une faible amplitude. La courbe mélodique, qui témoigne d'une fantaisie qui se détache d'un quelconque ordre par ses grandes disjonctions est, elle, présente aux percussions – temple-block et marimba. Nous avons expliqué en quoi l'étrangeté et le primitif était liés, à la fois sémantiquement dans l'acception de l'homme barbare (voir pp.232-233) et symboliquement (notamment par le symbolisme animal qui caractérise extrêmement bien l'acteur musical principal[675] qui est réentendu ici au sein du topique lugubre). Dans ce passage, cette figure de la primitivité insaisissable entre en résonnance avec le caractère lugubre.

[675] Voir p.130 et al.

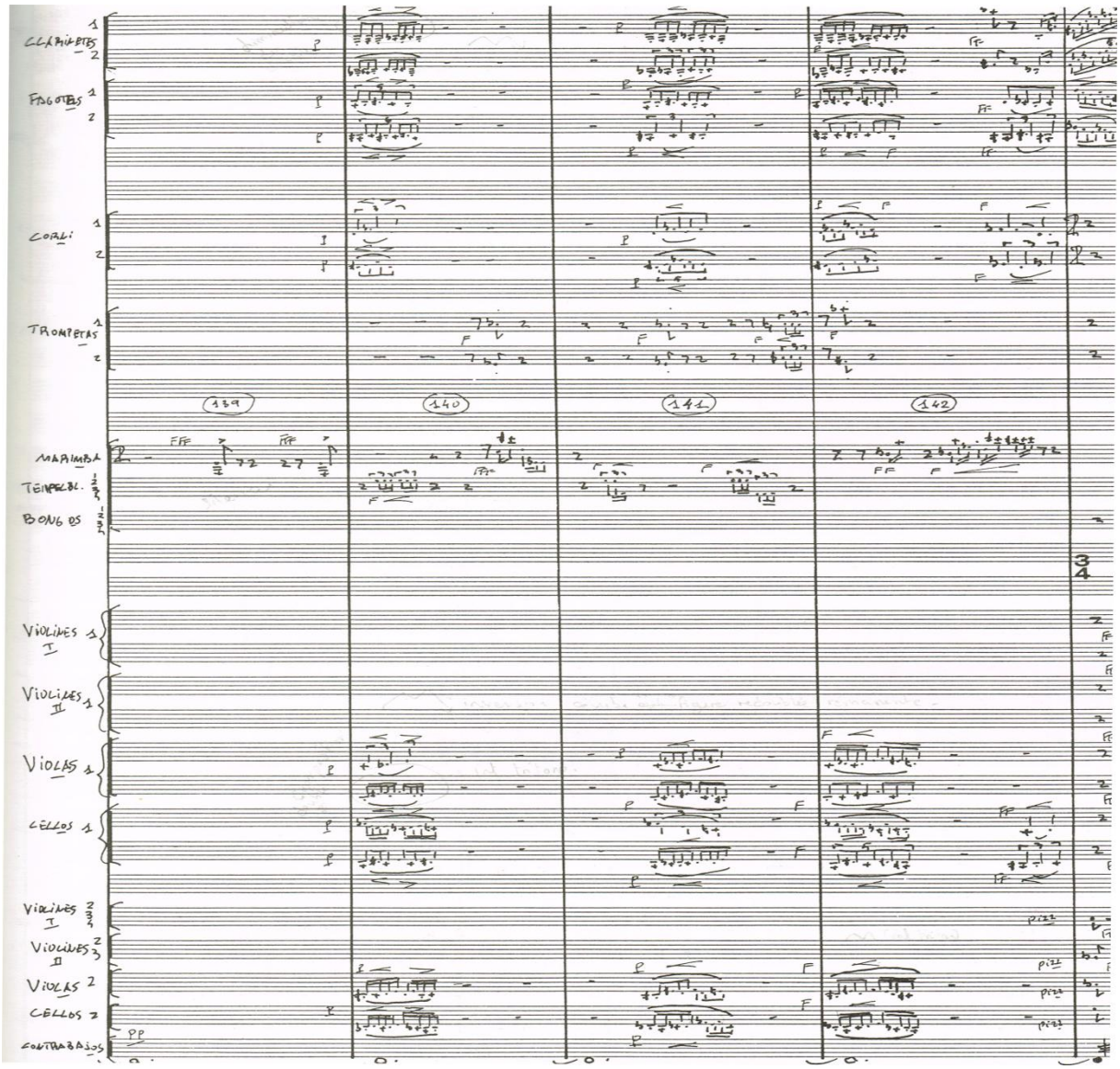


Figure 100: traits "souterrains" au coeur du vide et ponctuations insolites du marimba sur le modèle de a (m.142) ou a' (m.141), *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

5. Le dédoublement

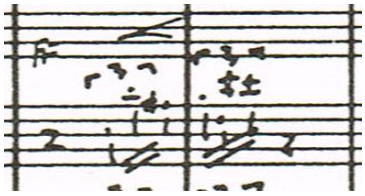
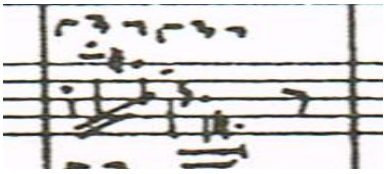
Nous pouvons remarquer différents visages du même motif initial formé des deux triolets de doubles croches, observés dans la première partie (pp.68 et al.), que nous rappelons ici :



Figure 101: motif a (violon 1), mm.12-13, et motif a' (violon 1), m.25, *Daliniana* (*Relojes blandos*)
© Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

À titre d'exemples, nous entendons : seulement les 2 premières notes du motif (a) (piquées) à la mesure 10, idem mesure 28. Le temple-block reprend la cellule caractéristique du triolet de double en faisant écho au motif (a) (mesure 18). Seule la première moitié de (a) est jouée par les cordes à la mesure 21. Seule la deuxième moitié de (a') est jouée mesure 32, de même qu'à la mesure 36. On note la récurrence marquée du *si* (2ème note de (a) et aussi de (a') déjà mise en avant par les fragments de ces motifs, aux mesures 10 et 20). Le *si* est donc joué piqué aux vl1 sur le dernier demi-temps de la mesure 30, l'avant-dernier de la mesure 32, le premier de la mesure 38 mais surtout *forte* à la mesure 48 (2ème double de la mesure) et en tenue sur 3 mesures et une noire (33-36). Puis les hauteurs changent : les nouvelles hauteurs pour le motif (a) sont : *sib-mib-ré-do-fa-sib*. (58-59). On remarque un allongement de trois doubles croches aux mesures 64 et 68 qui prolongent l'élargissement de l'ambitus. Par ailleurs, les trois premières notes de (a) jouent un rôle structurel important. Elles sont par exemple reprises en augmentation (113) ou servent de modèle rythmique aux percussions (116 – temple-block) ou aux cuivres (116), celui-ci étant prégnant à partir de la désintégration des motifs, mesures 154-158.

D'autres motifs présentent cette idée de changement multiple, comme le motif de triples croches, toujours différencié. Pendant la liberté rythmique aux cordes (sauf premiers pupitres) et aux cuivres *fff*, qui accompagne la première vague héroïque (mesures 69-75) ce temps investi de façon aléatoire (de façon certes contrôlée) est accompagné de trilles suraigus des flûtes, qui alternent comme les autres vents, avec les motifs rapides en triples croches, variés de façon multiple et images par là du double multiple, du même toujours autre. L'indicible est particulièrement audible dans cette mesure, créé par les figures de la démesure et de l'altérité (rythme aléatoire et violence répétitive aux cuivres), et de l'irréel (voir la disposition symétrique des figures du double[676] et du trille aux vents) :

[676] devenue telle en tant que motif intéroceptif et non parce que son profil fait référence au double de prime abord.

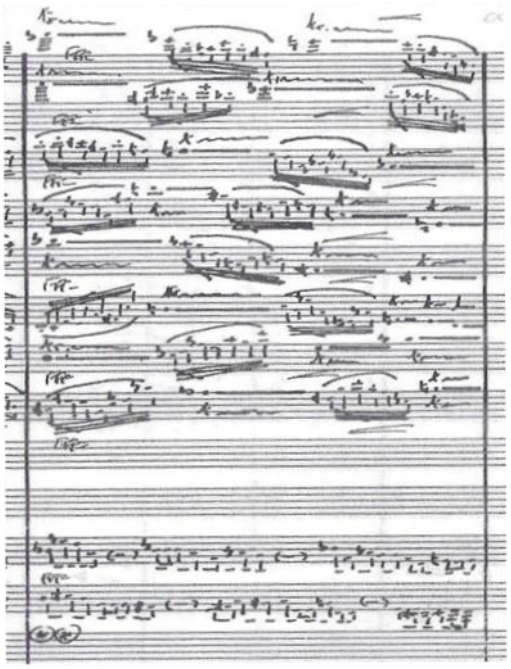



Figure 102: dédoublements directionnel et graphique, bois (m.75), *Daliniana* (*Relojes blandos*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Le figure du double (matérialisée par le motif en triples croches), infiniment varié, par exemple dans le passage d'altérité absolue des mesures 126 à 138, confirme la redite du même autrement – dans ce moment également marqué par la différence de mode de jeu entre premiers pupitres de cordes et autres cordes. Ce motif, dont on ne peut définir avec exactitude les notes qui composent son prototype, ni même son nombre de notes, qui varie entre quatre et neuf, mais seulement son allure générale de « montagne russe », encore une fois non-exclusive, figure l'incompatibilité du chaos avec un motif figé : on se trouve devant l'impossibilité de donner un aspect unique au chaos – ce qui pourrait permettre d'entrevoir par la figure, les concepts d'insaisissable et d'indéfinissable comme étant au fondement du concept de chaos, du moins d'un certain chaos. Ce n'est rien moins que l'indicible, par ces aspects, qui serait à la source du chaos tel qu'on l'entend ici. Cette imprévisibilité est d'ailleurs l'une des caractéristiques que présentent les phénomènes chaotiques naturels, comme nous l'avons vu à travers le *Quatuor n°4* de Marco. L'indication de la partition « *no juntos* » [677] explique de plus que les instrumentistes doivent exécuter leurs motifs indépendamment, en ne recherchant nullement la simultanéité verticale. Les violons I (pupitres 2, 3 et 4), violons II (2 et 3), altos 2, violoncelles 2 et contrebasse, jouent les motifs rapides en triples croches *spiccato*, tandis que les autres cordes et les vents les exécutent

[677] « pas ensemble ».

legato, dans les deux cas alternés avec des notes tenues. Ces motifs s'imposent comme motifs constitutifs de la texture complexe du mouvement et font fi de la mesure. Le dépassement de celle-ci est pointé par ce détachement délibéré de l'organisation verticale et horizontale traditionnelle.

Ce passage se termine, comme celui de la fin, par une incursion de l'irréel (« *ritmo ad. lib. con fantasia* ») et un effacement du motif varié. S'ensuit l'inversion de ce même motif, dans son profil mélodique, avec un double retour tendant non plus vers les cîmes de l'étrangeté, mais vers les abîmes du renoncement. Plus bref et entrecoupé de davantage de silences, le motif altéré sera rejoint à plusieurs reprises par les signifiants du neutre, c'est-à-dire les superpositions d'oppositions mélodiques (sur le rythme de six ou neuf doubles croches, par exemple aux mesures 143-146, 148 aux bois, 150 aux cordes, 151 aux bois et cordes), débouchant sur la désintégration de la figure variée et le long cluster des cordes.

L'imprégnation culturelle implique des spécificités dans l'expression du conflit. Dans le tableau de Dali, rien n'indique la violence ni le conflit ; mais, même si elle n'est pas consciente, la référence au conflit espagnol est tout à fait envisageable. La violence sans relâche, le combat fratricide entre des forces issues des mêmes modèles s'entendrait dans cette première *Daliniana*… Le conflit renaissant sans cesse dans cette musique pourrait renvoyer, même inconsciemment, par les éléments conceptuels ou pré-sémantiques aux multiples batailles ou combats mettant aux prises des frères, si ce n'est des compatriotes, à l'image des motifs pré-chaotiques du morceau. La guerre d'Espagne pourrait aussi montrer sa facette dictatoriale dans cette musique par la résurgence systématique des offensives guerrières, qui pourrait rappeler le plan méthodique d'épuration par villes de Franco ; ou encore se faire la trace des luttes intestines, sanglantes et multiples des forces républicaines ; mais la gémellité des motifs qui participent au chaos, ainsi que la globalité de celui-ci, plaide surtout pour une expression basée sur l'idée d'une guerre de tous contre tous, d'une guerre « incivile », selon le mot de Unamuno[678]. Quant à l'inachèvement que rend sensible la fin, il pourrait évoquer, inconsciemment, une manière de laisser en suspens la question de la guerre civile qui divise toujours le pays.

[678] Cf. II.2.

II. *El Sueño*

Portant le titre du tableau éponyme de Salvador Dali, cette deuxième *Daliniana* de Halffter évoque le monde du rêve en utilisant des timbres peu usités, indiquant par là l'éloignement avec le monde réel, ainsi que des procédés qui font entendre le dépassement de la norme, du définissable et du rationnellement compréhensible.

1. Situation initiale : une irréalité entre calme et angoisse

L'étrange est d'emblée souligné par les sonorités spéciales, comme le jeu du vibraphone avec l'archet (à la mesure 1), ou par des sons indéterminés : des frottements d'archet sur la touche, près de la main gauche des instrumentistes qui s'y pose pour étouffer les vibrations des cordes, produisent un bruit de frottement[679] dès la mesure 4 (*pp*). Les coups uniques de crotales – ou cymbales antiques – au sein du quasi-silence émettent un son cristallin qui s'inscrit dans le topique du numineux voire du mythique, s'agissant d'un instrument qui renvoie à un passé lointain et qui diffuse un son d'un mystère inatteignable[680]. L'inconscient favorise tous les excès : outre les étrangetés timbriques, le premier à être audible est celui de la durée démesurée de certaines notes tenues, qui tendent à revêtir une sensation d'infini, d'illimité. D'abord sans tension, à l'unisson (mesures 1 à 4), elles seront ensuite davantage le foyer de tensions extrêmes. Cette évolution indique le passage d'un calme absolu à une angoisse intense. Des bribes de cette angoisse peuvent d'ailleurs être perçus dès la troisième mesure par l'intermédiaire d'un bref crescendo qui met en avant des traits superposés avec hauteurs indécises *spiccato*, *sul ponticello*, en *accelerando* – cette dynamique rappelant par similarité l'accroissement rapide d'inquiétude :

[679] Explication donnée par le compositeur sur la page d'instrumentation : « Colocar la mano izquierda – « sul tasto » – para evitar la vibracion de las cuerdas. Pasar el arco, suavemente, cerca de la mano para producir un ruido de frotacion, no sonido afinado alguno ».

[680] Il fut, à l'époque moderne, utilisé par Debussy dans *Prélude à l'après-midi d'un faune*, par Stravinski dans *Le Sacre du printemps* ou *Les noces* ou encore par Ravel dans *L'Enfant et les Sortilèges.*

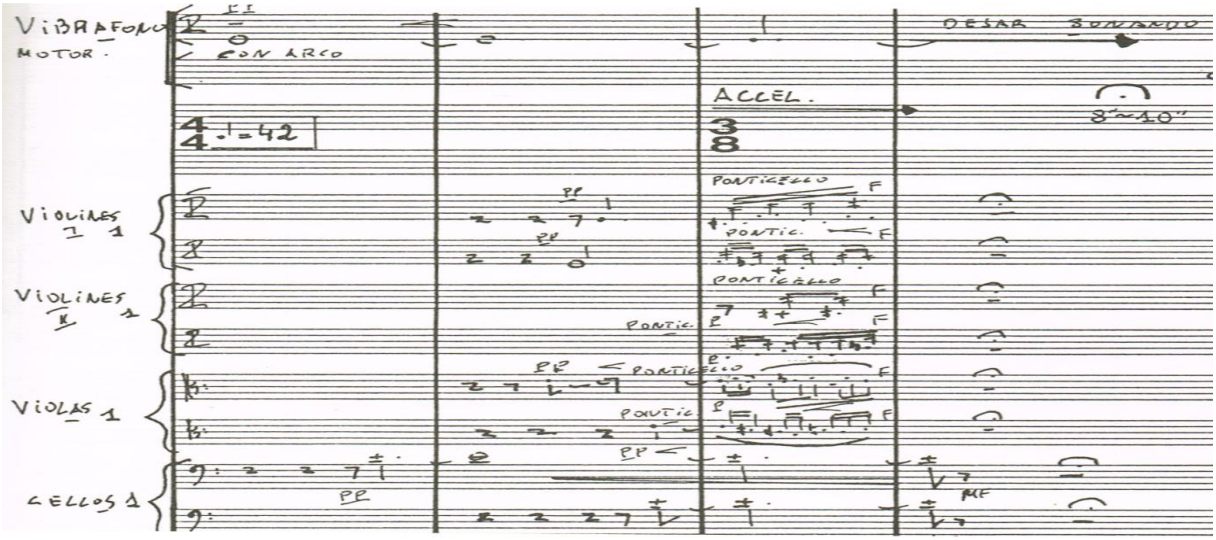



Figure 103: figure de l'angoisse légère, m.3, *Daliniana* (*El Sueño*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Le passage de l'absence de tension à des prémisses d'angoisse est également rendu sensible, par le lent glissando des cordes (sauf premiers pupitres et contrebasse) qui, de l'octave de *mi,* amène les notes à s'élargir en un accord dissonant (*fa# inférieur-si-fa#-sol*) en trémolo. Des croches dans le même mode de jeu continuent le mouvement d'élargissement (mesures 7-10). Elles accompagnent un accès indéfinissable en doubles croches superposées des premiers pupitres de cordes, partant dans des sens contraires, brouillant ainsi la perception exacte des hauteurs (mesure 10). Il s'agit d'une figure qui utilise le brouillage par saturation, et que nous avons déjà remarquée dans *Officium Defunctorum*. Le vibraphone pendant ce temps, fait entendre une nouvelle tenue sur le *mi*, ce qui marque l'opposition entre le calme paisible et ces accès d'évènements inattendus et insaisissables.

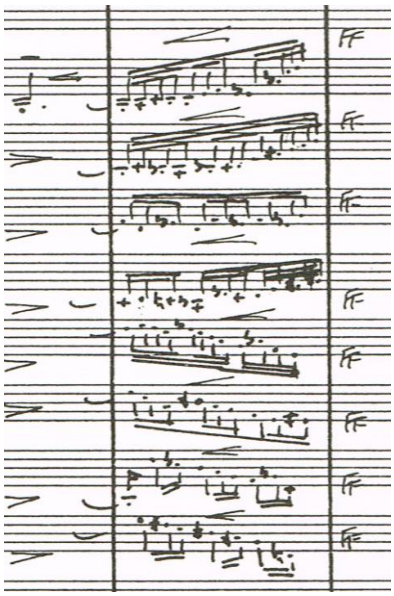



Figure 104: accès d'angoisse indéfinissable, m.10, *Daliniana* (*El Sueño*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Pendant le glissement précédant le passage ci-dessus, s'est entendu un motif mélodique aux premiers pupitres de cordes, en tuilage, que nous pouvons qualifier de thématique. Il consiste en une montée d'une seconde mineure (*mi-fa*) sur une noire pointée (nous sommes à 4/4, la noire est lente, à 42 battements par minute), un intervalle descendant de quinte diminuée (*fa-si* naturel) sur une noire pointée, un intervalle descendant de septième majeure (*si-do*) (noire liée à deux temps en triolet de noires), une montée d'une seconde mineure parfois octaviée comme ici vers le haut (dernière noire du triolet, liée à une blanche), une descente en quarte juste (*do#-sol#*) (blanche pointée). Les durées de ce motif thématique seront changeantes, et le jeu est ici *rubato* ; on entend même le *ré*, séparé du *sol#* par une onzième augmentée descendante et note finale du motif dans sa version ultérieure, avant celui-ci dans cette première présentation, à l'autre violoncelle qui n'a pas joué le *sol#*.

Après le court accès frénétique indéterminé (mesure 10), tenues planantes dans le grave et coup isolé de crotale perpétuent pourtant la sensation d'un calme parfait ; les très légers frottements bruitistes des archets, sur le même mode de jeu que précédemment ne le gâchent en rien. Pourtant il s'agit d'un rêve hanté par des angoisses sporadiques, parfois violentes. De vagues traits de hauteurs indécises aux premières cordes précèdent un nouveau glissando de leurs pairs des autres pupitres avant un nouvel accès de tension, par une superposition de mouvements « mélodiques » opposés, multiples, en crescendo (un violon II 1 et un alto 1 oscillent respectivement autour de la même note dans leur premier motif, se

situant à la jointure des deux directions contraires, avant de céder à l'élan général de divergence) – élan rendant sensible une « effraction » d'un évènement indéterminable (voir figure 104).

Avant cela, s'est entendue une reprise du motif thématique des cordes à la clarinette 1 et au basson 1 ; les sauts intervalliques des bassons notamment, avec la septième majeure descendante, et la onzième augmentée, toujours descendante, en decrescendo, ont installé une tension presque lugubre. Une fois la vague angoissante en crescendo retombée, une fébrile inquiétude est rendue sensible par des oscillations mélodiques incessantes en triples croches aux premiers pupitres de cordes, fluides – elles sont jouées legato – et discrètes (la nuance est *ppp*). Ces motifs qui franchissent allègrement les barres de mesure et alternent avec des trémolos (mesures 20-24), participent à l'élan général de divergence et à l'esthétique d'altérité radicale, voire d'irréel, étant superposés à des glissandi des autres pupitres (mesures 21-23) qui provoquent l'indécision de hauteurs puis à des frottements sur le chevalet qui exhibent l'étrangeté et l'indéfinissable (rappel de la cloche également, mesure 24). Nous remarquons la ressemblance de ce passage avec ceux qui caractérisent l'altérité absolue dans *Relojes blandos*, cependant ils sont effectués ici dans une faible nuance. L'angoisse et l'indéfinissable sont liés ici sur le plan syntagmatique, puisque l'accroissement intense de tension amène le passage d'altérité, qui lui succède par la liaison avec la note sur laquelle aboutissent les motifs de triples croches en crescendo. Ils pourraient évoquer l'incompréhension et la perte de repères face à un évènement effrayant, ici sans doute lié à la logique de l'inconscient lors d'un songe.

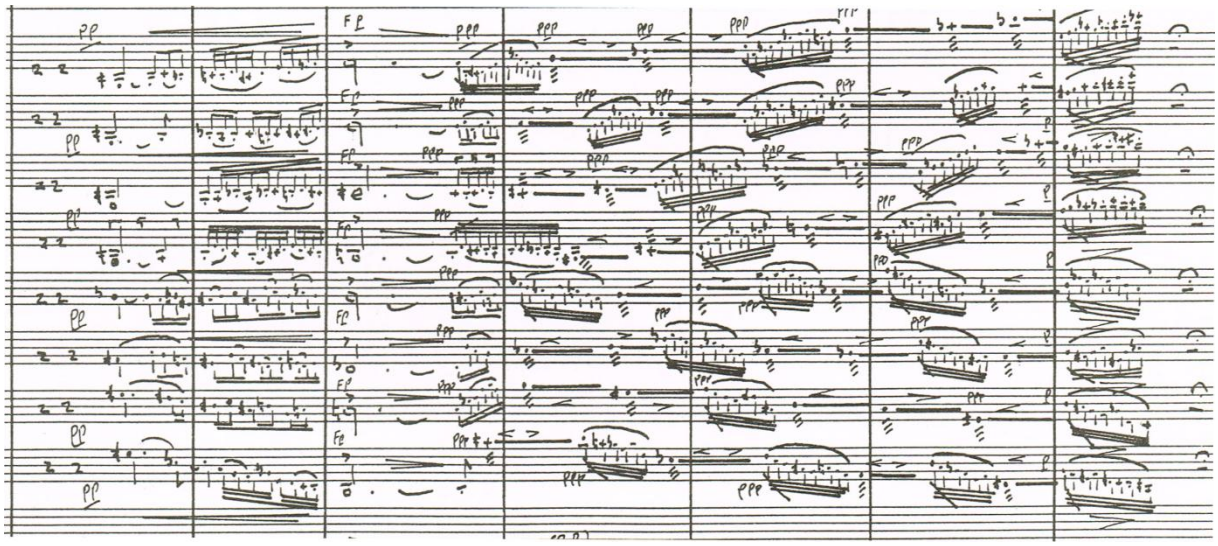



Figure 105: superposition de triples croches en crescendo comme figure de l'angoisse, puis brouillage dans une très faible nuance, mm.18-24, *Daliniana* (*El Sueño*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

À la fin de ce moment, s'entend le motif thématique principal au basson 1, en diminution et quelques tenues des vents (mesures 22-24 ; cf. exemple audio 2), puis la terminaison des motifs des cordes duquel on retient une fuite insaisissable vers l'aigu ; puis des sauts d'intervalles à la flûte en sol, dont une septième majeure descendante (*mi-fa*) qui fait écho à la fin de ce motif thématique principal. Le son du carillon à vent (mesure 24) évoque le topique du merveilleux tandis que le timbre du sandblock (mesure 25) pourrait constituer, par la perception du matériau qu'il utilise, le sable, une représentation du voyage (exemple audio 3). Rappelons aussi la faculté de la flûte, culturellement parlant, à évoquer l'ineffable (cf. chapitre sur *Tenebrae*) : elle participe ainsi à la sensation d'atteinte d'un monde irréel qu'évoque ce passage.

2. L'évènement indicible en tant que tournant dramatique

Mais une irruption de tension extrême à l'intérieur même du « sommeil » va survenir, par une levée *fortissimo* de triples croches divergentes et superposées qui accroissent davantage leur puissance sonore par le crescendo, débouchant sur des notes des premiers pupitres de cordes qui martèlent un cluster en homorythmie sur un rythme de clave (mesure 27), de clave inversée (mesure 28) puis en clave inversée en augmentation (blanche-blanche pointée – deux fois –, puis ronde pointée). Ce cluster en total chromatique (excepté le *mi* qui s'entend en alternance avec le *sol5* au premier violon) diffuse une violence et une tension extrême, d'autant que la levée « neutralisée », écrite sur le même modèle que précédemment, aboutit sur une l'attaque *fff* de tous les instruments mélodiques à 130 à la noire (4/4), alors que la noire était auparavant à 42 bpm. Dans cet élan plus de trois fois plus rapide, la neutralisation mélodico-rythmique s'accompagne d'une rare violence dans les attaques ; les autres pupitres de cordes font entendre des triples croches liées entrecoupées de brèves tenues, tandis que les vents énoncent également des motifs en triples croches plus disjoints (sauts de 9ème à l'intérieur du motif qui rappellent celui de *Relojes blandos* dans sa courbe accidentée) qui rendent sensible une extrême étrangeté, entrecoupée de silences (mesures 27-34).

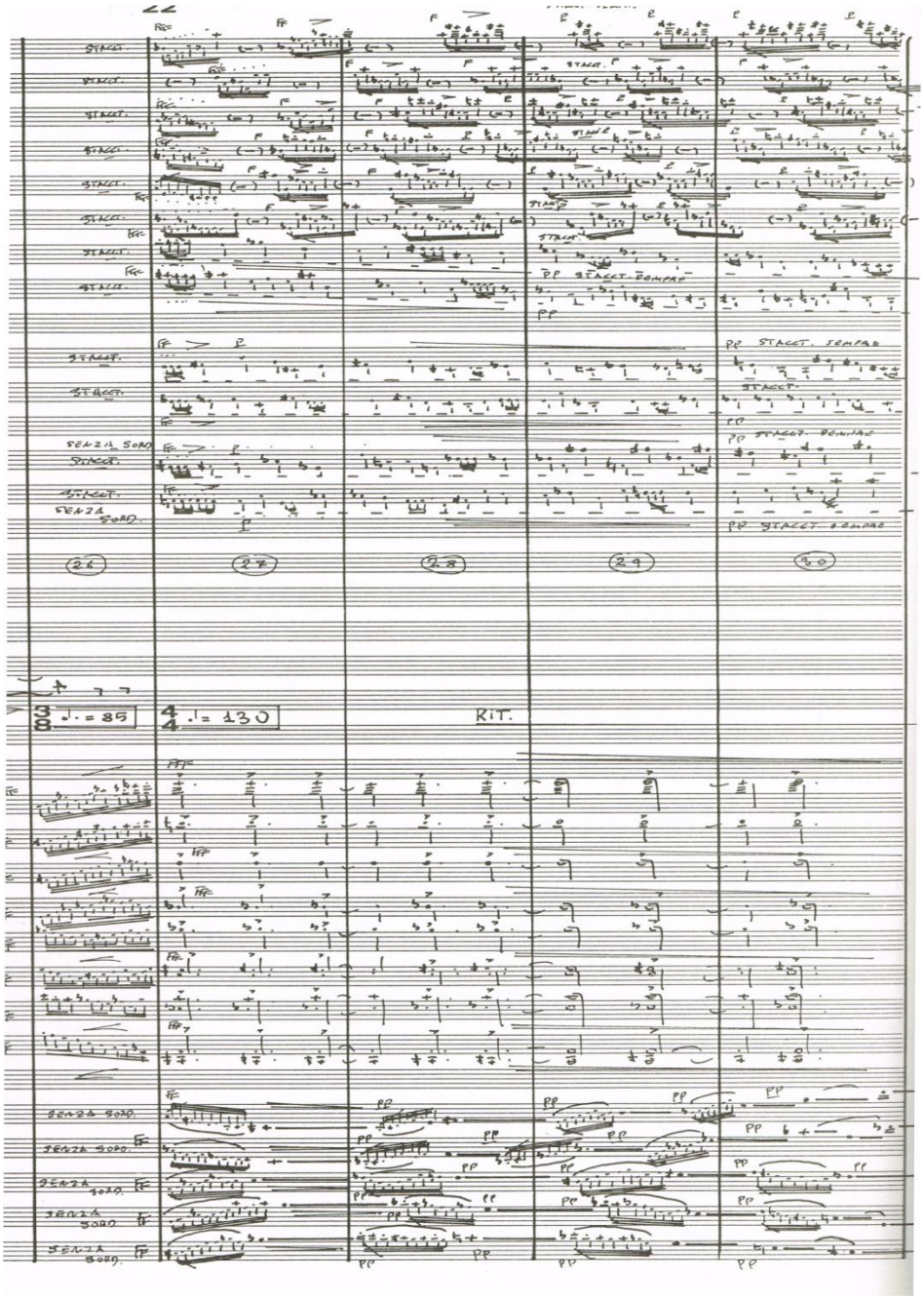


Figure 106: violence dissonante, altérité radicale et extrême étrangeté (par disjonctions mélodiques incessantes aux bois), *Daliniana* (*El Sueño*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Une nouvelle accentuation du même cluster tenu s'entend à la mesure 31 avant un autre cluster moins aigu qui perdure pendant que les autres instruments se taisent (à partir du 2ème temps de la mesure 32), véhiculant sa souffrance nue, pouvant être perçue comme consécutive au déchaînement précédent. La démesure de la durée de ce cluster diffuse une tension insoutenable. À noter, des réitérations de seconde mineure (*mi-fa*) aux trompettes, mises en relief dans ce paysage nu qui sont des rappels du début du motif thématique. L'on remarque donc qu'il est tronqué et stagne ensuite sur des notes dont l'ambitus ne dépasse pas

la tierce majeure ; ce qui, par le rapport avec le motif original et la place que cette nouvelle occurrence a dans le morceau, c'est-à-dire après la manifestation de la violence extrême (ou plus précisément après l'irruption de l'indicible évènement sonore dans sa complexité, ici irruption de l'innommable et mal indicible rémanent), indiquerait que la fragmentation qui lui sied pourrait être liée, voire causée, par l'accès de violence précédent ; cette correspondance consciente ou non des évènements compositionnels pourrait révéler alors le sens de cette altération majeure comme dégradation de l'identité du motif thématique en tant que sujet musical « qui ne chanterait plus », pour reprendre l'idée d'Adorno. La stigmatisation sur la seconde mineure dans cette courte version du motif met au contraire en relief la tension et pourrait évoquer, indiciairement, la douleur, étant synecdotique à la représentation courante de celle-ci, en chromatisme multiple. La seule note de *mi* est même tenue à la trompette *pp* pendant le long cluster (mesures 32-34), faisant coexister, respectivement grâce aux propriétés physiques de la musique qui diffuse du cluster une tension qui entre en résonance avec le psychisme de l'auditeur et au renvoi « interne » au motif thématique, sensation de souffrance – qui semble répondre à un impact tensif extrême – et fragment du seul élément véritablement mélodique de la partition, qui associent leurs significations d'ordre victimaire (c'est-à-dire la souffrance, et l'altération sous forme de fragmentation) pour exprimer l'indicible.

Étant donné que les moyens musicaux perceptibles sont identiques à ceux d'*Officium Defunctorum* pour rendre saisissable ces sensations, nous observons que ces figures peuvent donc évoquer n'importe quelle angoisse et n'importe quelle souffrance, et nous considérons alors la permanence d'une idée de l'effraction de l'indicible évènement au sein de ces diverses compositions. L'idée d'un « réel de la mort » qui serait perçu dans un tel évènement, serait, en un certain sens, également sous-jacente à ces figures de l'indicible. La violence et la souffrance au sein du sommeil nous renvoie alors au lien de métonymie qui existe entre le sommeil et la mort : le sommeil est souvent représenté pour renvoyer à la mort en tant que fin de vie ;[681] le néant les rapprocherait. Le sème du vide et, plus primitivement, l'absence de tension pourrait parfois les caractériser. C'est le cas, comme nous l'avons vu, de certains passages d'*El Sueño*.

> Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songe/[…]/ Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges/Toi qui sur le néant en sait plus que les morts
> MALLARMÉ (Séphane), *Angoisse*

[681] D'après PAULIN (Catherine), « L'expression euphémique de la mort par métaphore et métonymie », in. PAULIN (Catherine)(dir.), *Langues et cultures en contact. Traduire e(s)t commenter*, « Recherche en Linguistique étrangère », n°XXII, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

Le rêve emmène les dormeurs dans un lieu irréel pouvant être agréable, comme l'ont indiqué le sable, indice du rivage sur lequel les voyageurs peuvent chercher un certain repos, ou la douceur du carillon à vent ; mais la mort est, elle aussi, souvent figurée en termes de voyage. La mythologie montre aussi le trajet des morts pour rejoindre l'au-delà.

Il est des sommeils qui ne connaissent pas de longues paix ; certains se muent même en sinistres cauchemars. C'est le cas ici où, après que la violence ait cédé sa place à la souffrance, les tenues insoutenables des cordes en cluster deviennent des oscillations chromatiques qui donnent une impression de douleur et de plainte mêlées (mesure 35 et al.), après un grand ralentissement (on retrouve le tempo initial, noire = 42) :

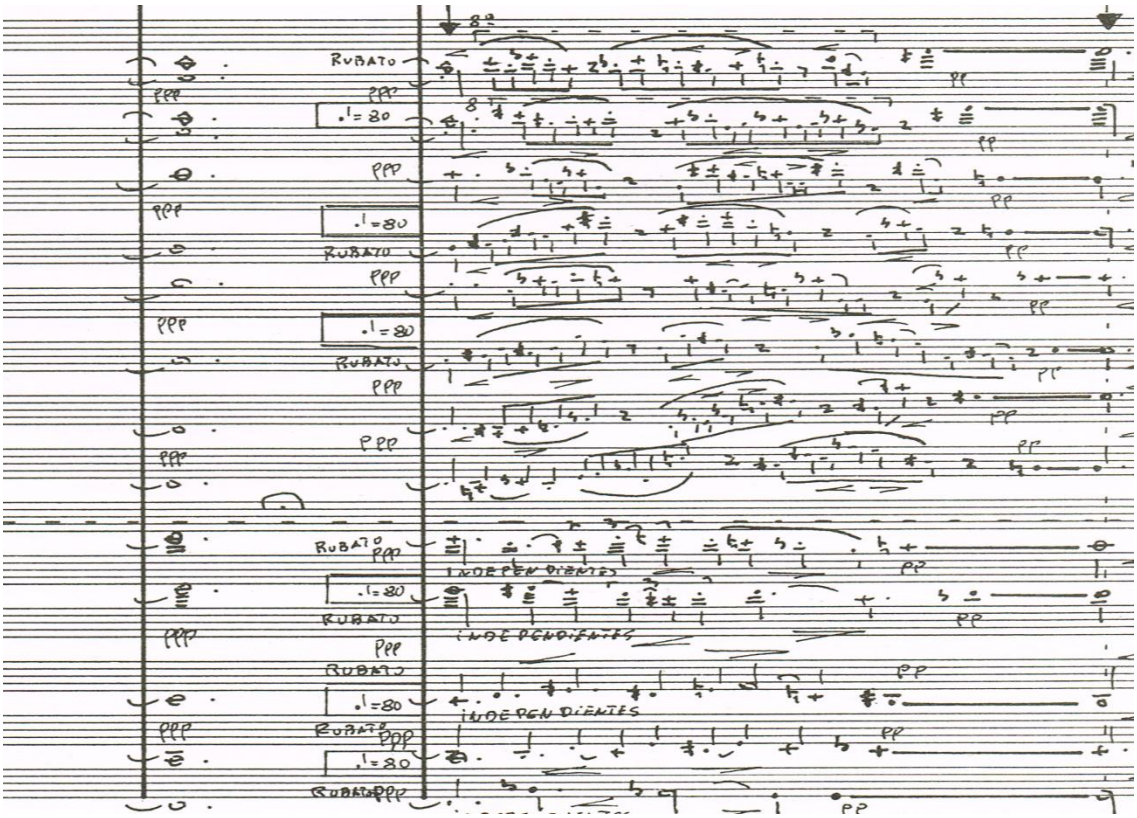



Figure 107: figures de plainte et douleur mêlées aux cordes, juste après un long cluster dont la perception de la dissonance extrême donne une sensation virtuelle de souffrance, m.35, *Daliniana* (*El Sueño*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

tandis qu'aux vents d'autres mouvements mélodiques chromatiques s'entendent, plus lents, en imitation libre reprenant, inversés, des intervalles du motif thématique (triton, septième majeure, seconde mineure) dont les dissonances produisent une douce tension. Ce passage contrapuntique crée une compacité à travers laquelle filtrent par moments les grands sauts mélodiques, tels des rappels de moments tristes qui parviennent à l'inconscient dans une brume épaisse ; l'étrangeté des traits par les sauts incongrus d'intervalles mélodiques aux

premières cordes, plus énervées que précédemment, font saillie dans la masse orchestrale plutôt statique, dominée ici par les vents. Ici, la superposition est énorme mais la lenteur du sommeil toujours sensible : on a l'impression d'un mouvement au ralenti. Les sauts d'intervalles évoquent le sanglot, certes stylisé, mais s'intégrant bien dans ce rêve qui passe de la douceur de l'évasion à l'angoisse, puis à la souffrance et à une certaine tristesse. Ces écarts importants sont repris aux bois et systématisés (mesures 47-55), et même augmentés, à la fin du passage, jusqu'à la neuvième :

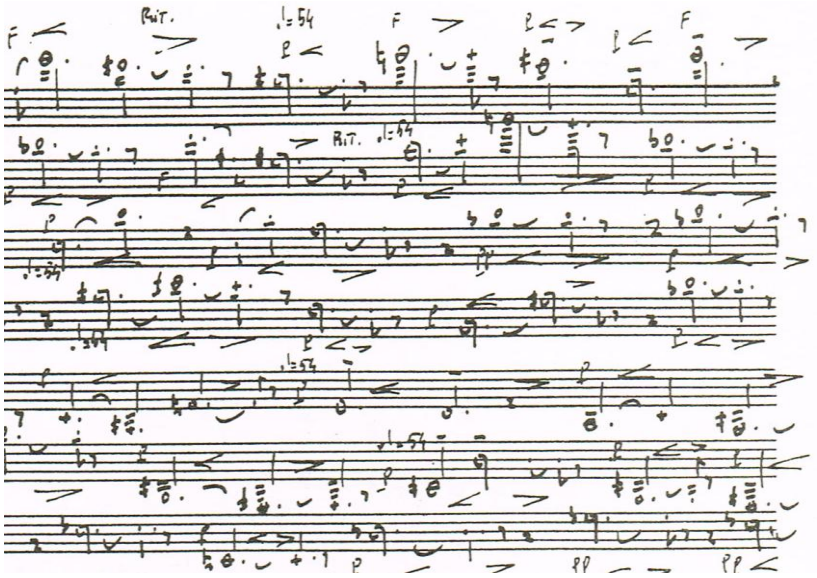


Figure 108: sauts de septième majeure qui se sont généralisés aux bois, passage libre, parties « indépendantes du chef d'orchestre », vers 50-52 ; figures du sanglot, *Daliniana* (*El Sueño*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

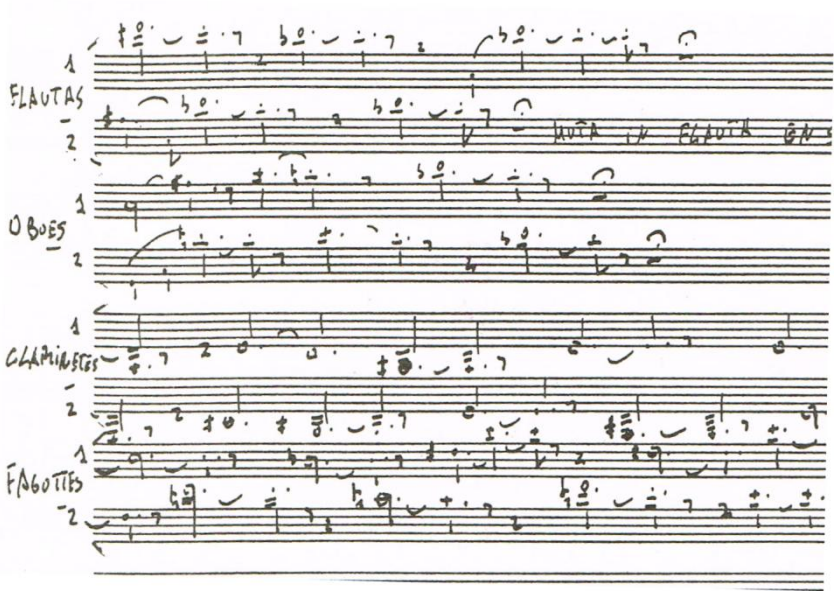


Figure 109: sauts de neuvième mineure à la fin du passage libre, vers 53-56 ; figures du sanglot, *Daliniana* (*El Sueño*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

L'effet de *yodel* est patent dans ce passage – pendant un moment indéterminé, presque bruitiste par l'effet d'altérité absolue obtenue par le procédé habituel de neutralisation par superposition de motifs de directions contraires entrecoupés, cette fois, de glissandi (ce moment créé par les cordes est plus discret qu'il n'a pu l'être, joué *pp*). L'inquiétude est cependant toujours sous-jacente, voire prégnante, avant que les timbres des percussions ne reviennent instiller un climat merveilleux (notamment grâce au carillon « à vent »). Des amorces d'angoisse renaîtront jusqu'à la toute fin.

3. La réexposition inversée

Le moment de brouillage mélodico-rythmique évoqué ci-dessus constitue en fait, non par les notes mais par la constitution de la période qui alterne traits rapides et trémolos, une répétition libre du passage qui au début succédait à la troisième montée d'angoisse (à partir de la mesure 20). Alors que dans le premier passage dans lequel il apparaissait, son ambitus s'élargissait progressivement, il évolue, dans le second, dans un esprit de recentrement manifeste, ayant déjà délaissé les sauts d'intervalles depuis le topique plaintif. C'est ainsi que l'écart de hauteur de ces premiers pupitres de cordes se réduit jusqu'à la tierce majeure (*la2-do#3*) avant de s'élargir de nouveau, en trémolos puis dans un accès fortissimo de trois fois quatre doubles croches en 3/8 en accelerando (mesure 59) – débouchant sur un accord dissonant quasi-similaire à celui de la mesure 20. Ce dernier était chromatique de *fa2* à *si1* (avec un ré octavié plus bas – *ré1*) et un *la1* à l'alto 1 ; son écho dans la réexposition (à la mesure 60) ne varie que par deux permutations et le changement du *la* en *sol et un quart de ton*, stigmate du même altéré – et, peut-être, réduction conceptuelle de la réexposition irrégulière. Un glissando des autres pupitres de cordes (mesures 60-64) s'entend en mouvement convergent, à l'inverse de celui du début. Il est accompagné de motifs rapides aux vents, par exemple en quintolets de doubles (mesure 60), qui dans cette réexposition en miroir accroissent la densité qui caractérisait celle des cordes qui jouaient des motifs apparentés juste après le glissando (mesure 19). À la fin de celui-ci, une autre figure de l'altérité se fait entendre peu intensément et dans un mouvement de recentrement. Le cluster amené par le glissando rend sensible des quarts de ton superposés (mesure 64) et c'est cette tension qui nous accompagnera – presque – jusqu'à la fin, ponctuée de légères tenues des basson, cor, clarinette et flûte, sur le même principe qu'au début, en inversion temporelle. La tenue du violoncelle en harmonique, soulignant l'éloignement de la norme et une connotation

d'ineffable, n'apparaît pas au début (mesures 67-68), et ce sont la cloche – symbole de la mort –, les bongos, et aussi, comme au début, le sandblock et les bruits de frottements d'archet sans hauteur reconnaissable, qui accompagnent une dernière figure insaisissable de triples croches superposées, jouée *pp*, laissant l'ultime mot à la cymbale antique – ancrant la musique dans le lointain : impression laissée par la perception de son timbre qui renvoie à l'ancienneté de l'instrument – ainsi que de sa résonance, qui, quant à elle, n'évoque pas, comme le fait cet aspect organologique, un écart temporel extrême, mais une rémanence qui convoque l'infini.

L'évolution du motif thématique, dont seuls certains intervalles sont repris et intégrés dans le passage contrapuntique libre aux vents, montre qu'il y a eu modification et fragmentation de ce motif dans le déroulement du morceau, et signale un moment de transvaluation tant constitutive qu'affective : de l'angoisse et du lugubre qu'il insinuait au début, il devient figure de la douleur (voir plus haut), puis de la tristesse avec les seuls grands sauts d'intervalle. L'irruption de la violence indicible constitue un nœud dans le proto-récit et semble provoquer les moments de souffrance et de tristesse, qui constituent des affects inhérents à une « péripétie » produite par cet accès indicible. Un retour à la situation initiale s'entend dans une réexposition inversée qui fait de la forme du morceau un palindrome (irrégulier) et place le moment d'indicible au cœur d'*El Sueño*. Le traitement du motif thématique en fragmentation et altération correspond à la partie de développement dont les habitudes de composition s'accordent parfois avec ces procédés, ce qui nuancerait cette acception narratologique de l'œuvre ; pour autant, l'évidence des manifestations de violence, de souffrance et de plainte ne peuvent être ignorées. Avec les figures du dépassement de la limite telle que les tenues démesurées qui pointent un excès temporel linéaire, ou les timbres qui évoquent ouvertement l'au-delà du rationnel, elles contribuent à faire de cette deuxième *Daliniana*, en dépit, mais aussi grâce à sa rêverie prégnante, l'hôte de ces figures de l'indicible.

III. *El nacimiento de la angustia liquida*

1. Le topique de l'angoisse

Cette troisième *Daliniana*, après un incipit faisant entendre un informe radical grâce au procédé déjà repéré de superposition asynchrone de traits rapides et de trilles, s'articule autour de violents accès d' « angoisses » indéfinies, réitérées immédiatement après des pauses d'un demi-soupir[682] ou directement[683], toujours en crescendo. Ces figures déjà entendues dans les autres mouvements (et dans d'autres œuvres de Halffter, comme *Officium Defunctorum*), s'agencent ainsi différemment par rapport à leurs occurrences antérieures. Nous observons l'amplification de ces figures de l'angoisse indéfinissable dès le début (mesure 4), au niveau quantitatif, sur le plan de la densité (elles sont par exemple jouées quatre fois d'affilée…) et sur celui de l'intensité. Ces motifs démarrent en effet régulièrement *fortissimo*. De la même manière que nous l'avons vu dans les précédents mouvements et dans *Officium Defunctorum*, les directions opposées des notes dans ces figures crée un flou indéterminable qui peut selon nous s'ancrer dans le concept de l'indicible. Seule l'intensité croît de manière univoque. La rapidité des douze triples croches (certains instruments, comme les violoncelles, les contrebasses ou les hautbois, en jouent moins) jouées en crescendo, participent à la formation de ces pointes d'angoisse non dénuées de violence. À la mesure 5, seul un silence d'un demi-temps retarde la reprise de cet accès de violence, cette fois réalisé par le même type de motif. Il franchit presque quatre octaves en une mesure (deux et demi vers l'aigu, une et demi vers le grave), est plus disjoint au niveau des hauteurs (cf. violons I, 2-3-4) : cette version sera infiniment reprise note pour note ; nous l'appellerons A.

[682] Par exemple mesures 5, 7 ou 10.
[683] Comme à la mesure 6.

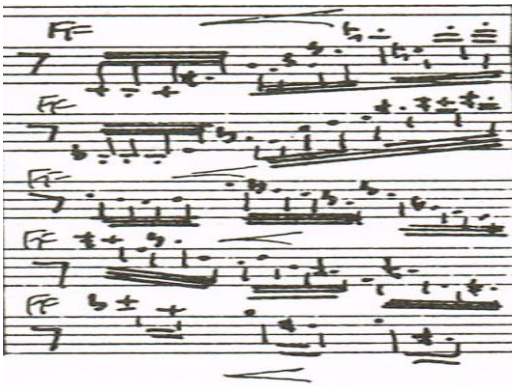



Figure 110: motif A, figure de l'angoisse, cordes (deuxième, troisième et quatrième pupitres), mesure 5, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Les « pointes de matière sonore explosives et rapides », s'appuient notamment sur ce motif de la mesure A, fréquemment réitéré. Joué par les cordes et les bois, toujours sur le même profil de douze triples croches divergentes, en dents de scie pour les cordes, plus linéaire pour les bois, c'est un leitmotiv du déchaînement (ou de la montée de l'angoisse, de la panique si l'on se réfère au titre de l'œuvre) – angoisse dont la violence est manifeste. Le *flatterzunge* des cors et trompettes, par la discontinuité du son qui crée des micro-attentes, contribue à la création de l'angoisse. Nous ne semblons pas seulement avoir affaire à un état en proie à des perturbations, mais à des moments qui caractérisent la perturbation même : l'énergie « euphorique » réitérée et la grande quantité de matière sonore qui s'oriente dans des directions nouvelles marquent la qualité active de ces moments – en d'autres termes leur actualisation du *faire*, par opposition au relatif statisme de l'*être*. Ils manifestent un moment qui impose sa violence par courtes salves et témoignerait de la trace de la violence dans cette représentation de l'angoisse, et peut-être, de la rémanence du souvenir d'une guerre qui serait corrélée à cette angoisse.

La présentation de ce motif alterne entre la version « complète » avec : les bois, tous les pupitres de cordes sauf les premiers, la contrebasse qui descend en doubles croches disjointes jusqu'au *sol#1* et les bassons idem jusqu'au *mi1*, ainsi que les cuivres en *flatterzunge* qui forment un accord chromatique et s'élargissent sur un autre cluster ; et la version « édulcorée », aux premiers pupitres de cordes uniquement (parfois accompagnés par le marimba et les cuivres *staccatissimo* (par exemple à la mesure 13), mais enrichie du dédoublement des parties (chaque instrumentiste en joue une, au contraire des passages qui font entendre la version « complète » de A dans laquelle chaque groupe de cordes (violons I, II, altos, violoncelles et contrebasse) en joue une. L'absence des instruments à timbre grave se remarque (contrebasse, bassons) dans cette version allégée du motif A sur une mesure (dès la

mesure 6): la violence y est bien moindre et c'est alors l'étrangeté ou le fantasque qui s'y entendent par la perception des disjonctions mélodiques et de la progression des registres extrêmes. Nous reconnaissons le style de la première *Daliniana* à travers ce motif. Puis, une fois de plus, un demi-soupir précède la redite de ce leitmotiv plus textural et dynamique que mélodique : la levée en crescendo débouchant parfois sur un *fff* comme à la mesure 8, fait entendre, outre un motif oscillant et accidenté aux flûtes qui laisse pressentir une désinence imminente, des noires marquées dans l'aigu ou le médium (notons les intervalles de triton : descendant aux violons1, *sol-do#*, montant aux altos, *sib-mi*) en trilles aigus aux hautbois et clarinettes, générant une tension, une attente et une vacillation constante, tandis que les puissants bongos égrènent la manifestation d'une force déjà présente dans les itérations des accès de violence angoissée.

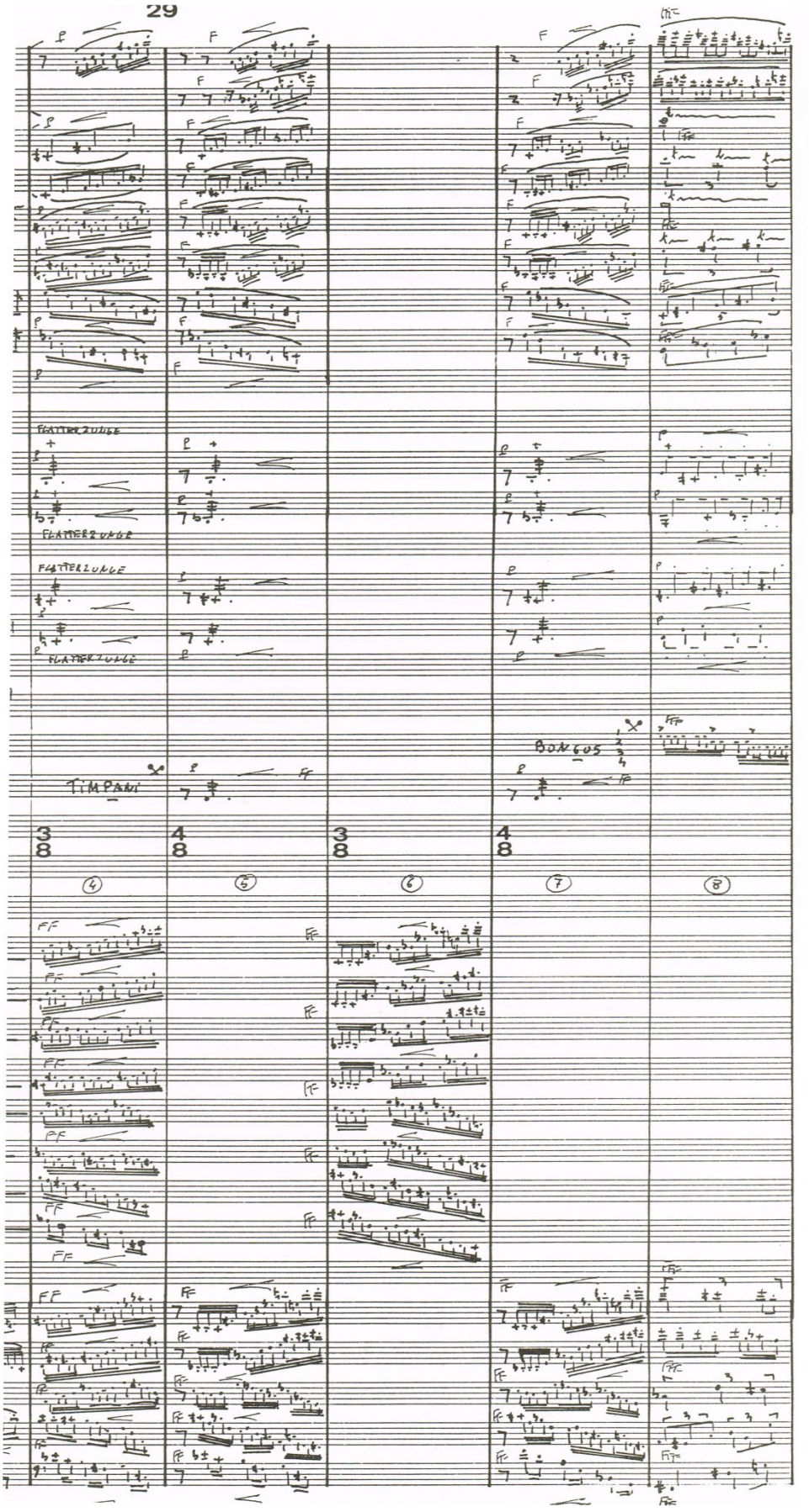


Figure 111: réitération et densité(s) des motifs d'"angoisse", mesures 4 à 7, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

L'on entend la réitération du motif du déchaînement uniquement aux premiers pupitres de cordes à 3/8 à la mesure 9, suivi dans la mesure 10 en 4/8 d'un demi-soupir et de sa répétition en *crescendo* débouchant cette fois sur la tenue d'un accord dissonant (*lab-la-sib-do-mib-si-ré,* des violons1 au violoncelles1), qui dure, d'après la partition, 5'' sur un point d'orgue. C'est le premier échange entre la manifestation de la violence et celle de l'*état* douloureux – ou, si l'on préfère, le dialogue entre l'indicible évènement – susceptible de provoquer l'angoisse – et l'état désagréable et statique qui semble lui succéder. Sa deuxième occurrence, deux mesures plus tard aux autres pupitres de cordes s'enchaîne, une fois de plus aux déferlements angoissés aux pupitres qui n'ont pas joué ces derniers (mesure 14), et rappellent dans une version raccourcie les longues tenues dissonantes des autres *Dalinianas* et d'*Officium Defunctorum* qui succédaient, aussi, aux manifestations de violence ou du chaos.

La disjonction se fait plus présente dans le motif qui suit aux premiers pupitres de cordes (mesure 15), basé sur A mais se fixant sur de nouvelles hauteurs et comprenant des silences (sur le deuxième contretemps de la troisième croche et le premier demi-temps de la quatrième, alors que nous sommes à la croche – à 4/8 – et que la noire est à 100 battements par minute, comme au début). Le motif se poursuit dans la mesure suivante avec des triples croches en « dents de scie », manifestant des directions sans cesse changeantes et des écarts intervalliques de plus en plus accrus (de presque deux octaves aux violons I 1) avant de continuer sa course – alors qu'un relais s'effectue par les autres pupitres jouant en triples croches continues, cette fois en mouvement globalement convergent, mais toujours avec des retours mélodiques temporaires ; l'élan se poursuit en guirlandes irrégulières de notes égrenées très rapidement (triples croches), parfois entrecoupées d'un demi-soupir ; coupures imperceptibles puisque les autres pupitres de cordes remplissent les « blancs » de triples croches. Les notes s'organisent en motifs mélodico-rythmiques répétées à l'identique ou dans des versions prolongées ; ils sont inspirés des motifs d'« angoisse » que nous avons observé dans un motif tel que A, sur d'autres notes. Ils reprennent les mêmes paramètres d'élargissement de registre (montant une quinte moins haut, jusqu'au *sib4* maximum – en tenant compte de la « note d'arrivée » qui s'entend juste après le motif – mais descendent presque aussi bas aux violoncelles – *sol1* au lieu de *fa#1*), et sont réalisés en deux temps ou deux temps et demi, avec parfois une terminaison qui parachève le mouvement d'écartement. Nous les appellerons B.

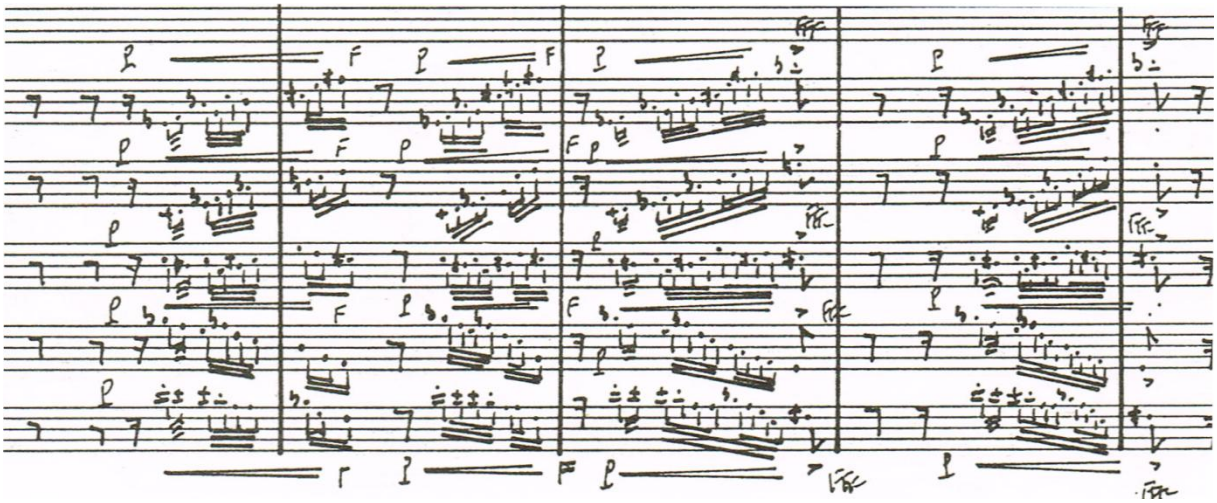



Figure 112: motif B, avec deux variantes écourtées puis joué deux fois intégralement, figurant la frénésie insaisissable, deuxièmes, troisièmes et quatrièmes pupitres de cordes, mesures 18 à 21, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Ces accès frénétiques sont vite rejoints en superposition par le motif A (mesure 25) qui est réitéré à deux reprises dont une dans une version écourtée (huit doubles seulement, à la mesure 27). La répétition, procédé très utilisé dans la première *Daliniana*, s'applique ici à d'autres motifs, tels que A ou B. L'altération, par la fragmentation de ces motifs insaisissables, s'y remarque. L'impression de flux chaotique est prépondérante et formée par les disjonctions de hauteurs, les changements de directions, la vitesse et la très grande quantité de notes en un temps très bref. La réminiscence de A, par exemple à la mesure 29, réinstaure l'oppression par les procédés expliqués plus haut.

2. Le topique de la guerre

Cependant, tout le passage décrit ci-dessus, est surtout marqué, dès la mesure 19, par l'introduction des « figures de la guerre » par les cuivres. Les trois doubles croches sur une même hauteur à chaque fois, *spiccato*, martèlent la violence qui accompagne les accès frénétiques en crescendo.

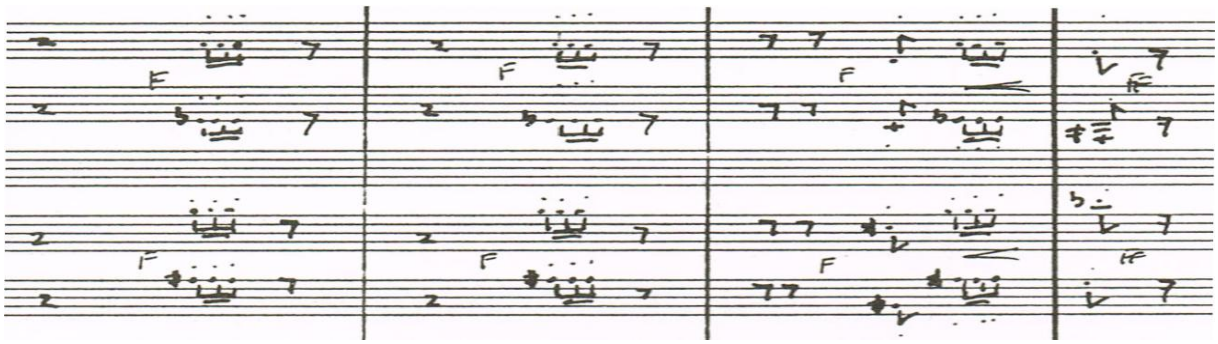



Figure 113: figures de la guerre (icônicité des appels militaires), cuivres, mesures 19-22, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Nous pouvons noter, en plus de la répétition sur la note unique pour chaque partie dans cette cellule, la tension qui résulte de l'accord formé par ces notes superposées : *mib-fa#-sol-la*. Ce motif, audible dans *Relojes blandos*, est réutilisé ici et ponctue régulièrement la continuité disjointe et angoissée des cordes, instaurant un cadre à la fois régulier (répétition de cette cellule unique, outre les croches sur les temps forts) et irrégulier (placée sur le troisième ou le quatrième temps de la mesure[684]). La cellule est parfois doublée (comme aux mesures 27 et 28), voire triplée (par exemple aux bongos dès la mesure 26).

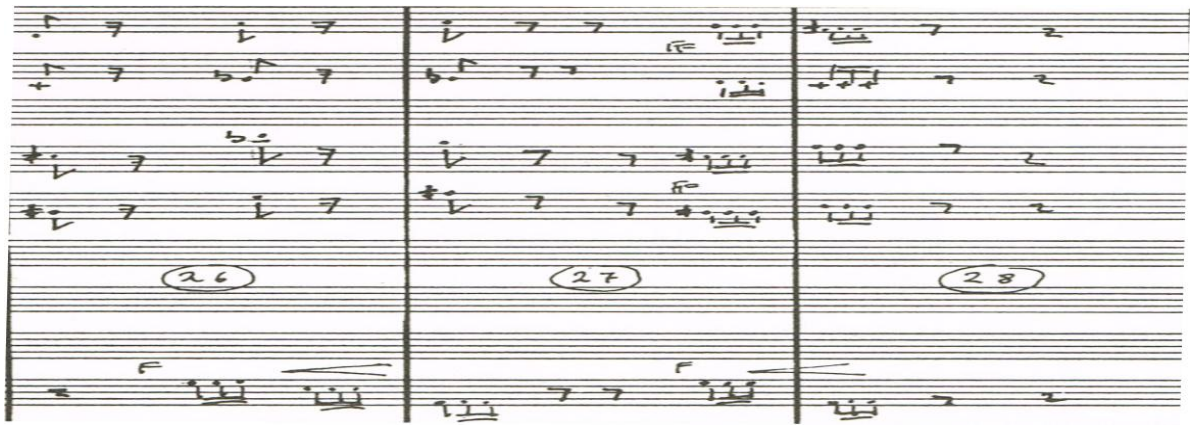



Figure 114: figures guerrières redoublées, cuivres et bongos, mesures 26 à 28, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Cet appel guerrier est renforcé par son doublage aux vents, en synchronisation exacte avec les cuivres ou les percussions ; doublage qui s'effectue sur des hauteurs disjointes qui rappellent parfois le motif de l'animé de la première *Daliniana*, bien qu'une partie de ces motifs aillent dans une direction univoque. Résultant de cette superposition, l'idée de mise au

[684] Les décalages de ces interventions qui ponctuent le flux continu des triples croches contribue à l'hispanisme de la musique, par le mode de décalage qui rappelle les changements d'accentuation très utilisés dans la musique espagnole, dès les compas du flamenco. L'élan percussif et le rythme – et parfois le mètre – ternaire y concourent également.

second plan du « chaos » et de mise en avant de la force à connotation guerrière, rigide et inamovible. La binarité exhibée par le marquage des temps par les croches que jouent les cuivres et les cordes, contribue au topique « militaire » déjà marqué par les appels de cuivres.

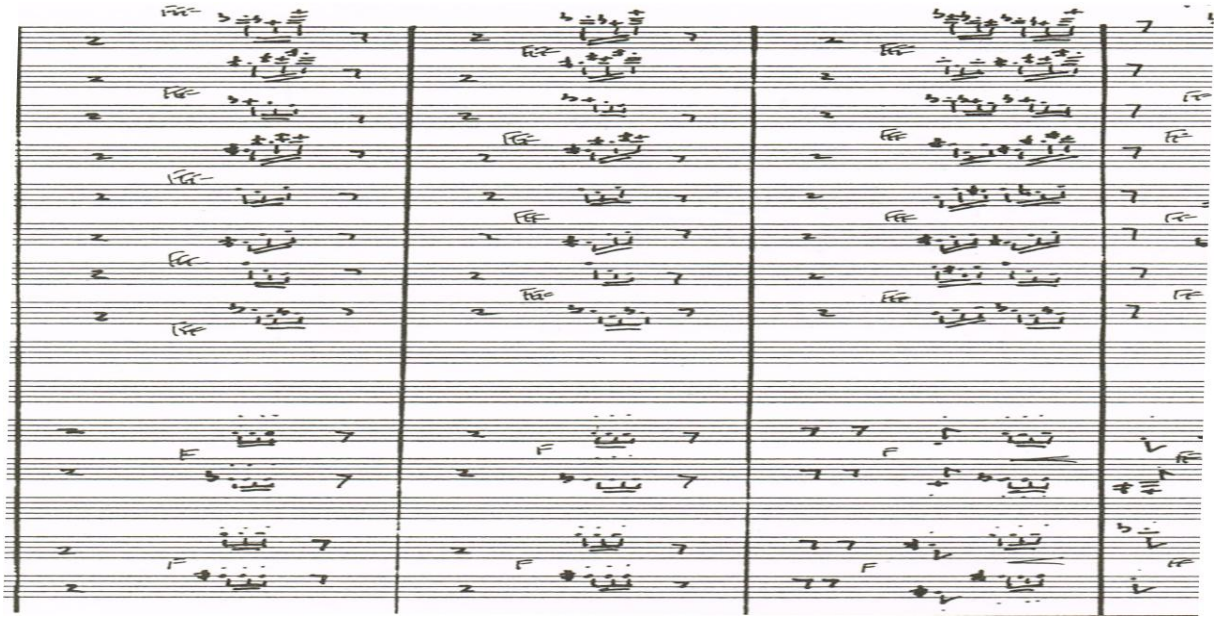



Figure 115: figures guerrières des cuivres doublées par les figures de l'"animé" aux bois, mesures 19 à 21, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Entre violence des tenues en *flatterzunge* des cuivres, répétition des appels militaires et tenues en clusters exprimant la tension extrême (*lab-la-sib-do-mib-si-ré*, du violon 1 au cello 1 : mesure 26 puis 29 à 34) s'entendent d'autres accès d'angoisse, sur A (mesures 29, 35, 36) ou B (mesure 34). Finalement, un nouveau cluster (*si-mib-mi-sol#-la-ré-do#*) s'impose pendant treize mesures, toujours émaillé des interventions martiales des cuivres, doublées rythmiquement par les bois et les bongos. Dans ce cluster, deux notes ont changé par rapport au précédent, mais il est désormais composé de doubles cordes en intervalles de neuvième mineure ou de septième majeure, rappelant ceux qui caractérisaient le motif thématique de la deuxième *Daliniana* – et, de façon simultanée (donc transformée), l'intervalle qui a été employé maintes fois pour figurer la violence de la plainte ou du tourment[685]. L'accompagnement de ce cluster, est, aux autres pupitres de cordes, réparti en traits de triples croches asynchrones dont la dernière note est tenue, et à chaque fois moins haute aux violons 1 et 2, à chaque fois plus haute aux altos, violoncelles et contrebasses, ce qui crée une convergence vers l'intervalle *sol2-si2*, tandis que la contrebasse les a croisés et atteint le *lab* de l'octave supérieure. Ces parties jouent au seuil de l'audible. Un saut de quarte

[685] Cf. PIRRO, *op.cit.*, pp.58-59.

descendant sur des valeurs longues au deuxième cor (tandis que l'autre double la première note) pourrait aussi évoquer, par le rappel d'un intervalle et d'un timbre caractéristiques des musiques militaires, la guerre, dans un moment orienté par les figures aux cuivres décrites ci-avant. L'impression résultant de ce moment si l'on excepte les interventions des vents par les cellules militaires, est un statisme évident, mais aussi une tension maintenue et ténue, ainsi qu'une angoisse qui émerge des soufflets d'intensité du cluster, comme dans le début d'*Officium Defunctorum*.

3. Le retour du chaos primitif

Le motif de trois doubles ou ses multiples est ressassé constamment, et, nous l'avons dit, amène une impression de force univoque, corrélé à la sensation de souffrance que diffuse le cluster par le malaise que provoque le frottement de ses notes dissonantes. Mais, d'une pèche verticale violente[686], le chaos se déploie alors. Préfiguré déjà par la présence de la figure de l' « animé » aux bois (plus disjoints que précédemment) pendant les appels des cuivres et surtout par des traits en triples croches déjà évoqués, d'autres motifs s'entendent ici, dissociés les uns des autres, joués indépendamment les uns des autres et vis-à-vis du chef d'orchestre – comme stipulé sur la partition : « *independientes* » et « *independientes del director* ». L'insaisissable était présent dans les accès frénétiques divergents de A (le A de *El nacimiento de la angustia liquida*) par les sauts d'intervalles et les quelques changements de hauteurs, mais restait au second plan derrière la violence, la vitesse et la neutralisation mélodique. L'impression de chaos est diffusée ici par des enchevêtrements de motifs faits de sauts d'intervalles (par exemple au sein de quintolets ou de sextolets de croches, comme ici au cello I 1 ou à l'alto I 2). Ces disjonctions intègrent le topique de la fantaisie et le concept du déni de logique et actualisent les concepts d'insaisissable et d'incompréhensible. Quant aux changements de directions constants, ils s'inscrivent dans celui de la vacillation, qui par l'idée de non-fixité et d'entre-deux (d'autant que ces « hésitations » constantes sont superposées), participe à l'expression de ce chaos. La dissociation extrême, entre parties, entre instrumentiste et chef d'orchestre, en plus de concerner la mélodie au sein de chaque partie, n'est pas la moindre des techniques représentatives de ce chaos. La force univoque, entendue

[686] C'est-à-dire un cluster *tutti* – sauf bongos et temple-blocks – notamment organisé par des intervalles de septième majeure aux cordes, de neuvième mineure au marimba ou de quartes justes aux cuivres – icônes de la musique militaire pour ces dernières, verticalisées, et rappel du topique de plainte pour les autres intervalles, verticalisés ici.

par les motifs militaires *fortississimo* rémanents, semble le « cadrer » un temps (des mesures 50 à 53).

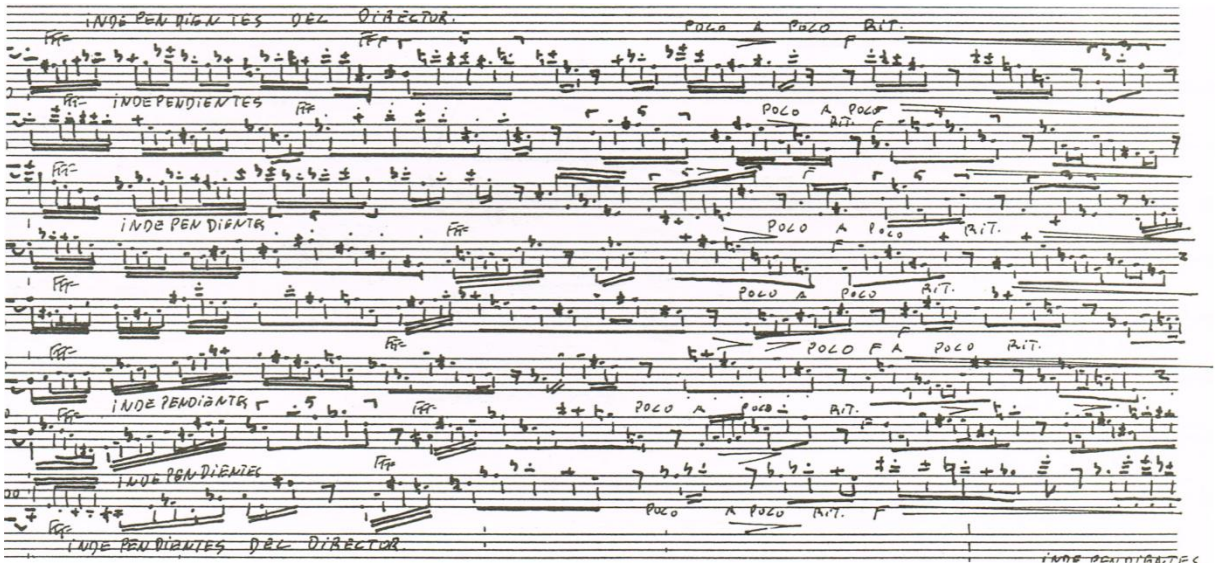


Figure 116: moment chaotique aux premiers pupitres de cordes, mesure 49 et al., *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Mais la chaotisation gagne bientôt ces parties des vents, par une extension rythmique démesurée (par des traits d'une dizaine à une vingtaine de notes marqués par les sauts d'intervalles), dans une très forte nuance. Un motif de gammes descendantes (irrégulières), réitéré au sein des parties « indépendantes entre elles et [vis-à-vis] du chef d'orchestre », commence à innerver la linéarité chaotique des premiers pupitres de cordes et débouchera sur une violence horizontale globalement disjointe, après de grands sauts d'intervalles – de septième majeure (violon 1 : *fa#3-fa4* mesure 54, *si3-sib4* mesure 5, violon II 1 : *si3-sib4* mesure 53, *sib3-la4* mesure 55, cello 1 : *do#3-ré2* mesure 55 ou *si1-sib2*, mesure 56 : cor 1 ou bassons 1 : *ré2-do#3* mesure 54, trompette : *do4-si4* au même moment, clarinette 1 : *sol#3-sol4* mesure 55, flûte 1 : *la3-sol#4* même mesure, alto 1 : *do#4-ré3* mesure 55…) ou de neuvième mineure (violon I 1 : *sib3-si4* mesure 54, *si3-do4*, *ré4-mib5* ou *do4-réb5* mesure 55, violoncelle 1 : *fa#2-sol3* mesure 55, violon II 1 : *fa3-fa#4* mesure 56, marimba : *ré4-mib5* mesure 56…) : intervalles qui diffusent abondamment la seconde mineure par renversement ou octaviation, soit une constante tension.

Une dysphorie, par le decrescendo, accompagne l'indistinction générée par les superpositions de ces traits, de trilles à certains vents (cors et clarinettes), et d'autres traits plus courts aux autres pupitres de cordes qui alternent avec tenues et trémolos (mesures 57 à 59) ; idem aux clarinettes et bassons tandis que des montées arpégées aux flûtes et hautbois –

ces derniers en augmentation (mélodiquement libre), à la noire – sont jouées en un court crescendo qui s'arrête brusquement. L'ombre du silence frappe alors, qui baigne le timbre du sandblock qui amène, par l'évocation du voyage qu'est susceptible de produire la perception du sable – en mouvement dans l'instrument[687] –, le rêve à la conscience. Seuls les premières cordes l'accompagnent en motifs à la limite de l'audible, oscillant très vite et indéfiniment. La valse bancale et perpétuelle de ces motifs, mise en avant par le retrait de la scène des autres instruments, pourrait stigmatiser la persistance de l'inquiétude ou une folie étouffée – par la perception de l'infinie hésitation mélodique, qui ne s'ancre sur aucune hauteur stable, et donc, pour l'auditeur, dans aucune sensation de confort ou de sécurité.

Dans une manière très halfftérienne, le compositeur fait alors entendre un nouvel accès angoissé en levée – sans motif A ni B, mais avec un profil similaire aux flûtes ou clarinettes –, alors que le tempo a considérablement cru (de la noire à 100 battements par minute à la blanche à 86). L'aboutissement est retardé d'une mesure, pendant laquelle les premiers pupitres de cordes broient la perception des hauteurs et du rythme par la superposition massive, violente ; malgré la reprise des bois sur des clusters tenus qui alternent avec des traits en triples croches – comme les autres pupitres de cordes – l'élan énergétique s'essouffle rapidement. L'on passe de la triple croche comme valeur rythmique de base, à celle de la croche (et quelques doubles-croches) en moins de deux mesures aux premiers pupitres de cordes[688]. Ceux-ci paraissent rendre sensible une désagrégation qui ressemble à celles entendues dans la première *Daliniana*, particulièrement brève ici. Le decrescendo accompagne l'augmentation inégale des valeurs, associant l'irrégularité à la dysphorie, partielle puisqu'un accès de violence s'entend aux cuivres *staccatissimo*. L'altération de cet élan mène à sa disparition (malgré une nouvelle salve de violence horizontale aux bois, mesure 67), et converge alors aux premiers pupitres de cordes en un simple unisson *pianissimo* (*la2*), tenu longuement. Nous avons pu observer aussi la coexistence du temps mesuré et du temps non-mesuré, entre les premiers pupitres de cordes qui rendent sensible la désagrégation[689] de façon totalement indépendante, et les autres parties.

[687] Cf. chapitre précédent.
[688] De la mesure 62 à la mesure 64.
[689] De la mesure 63 à la mesure 67.

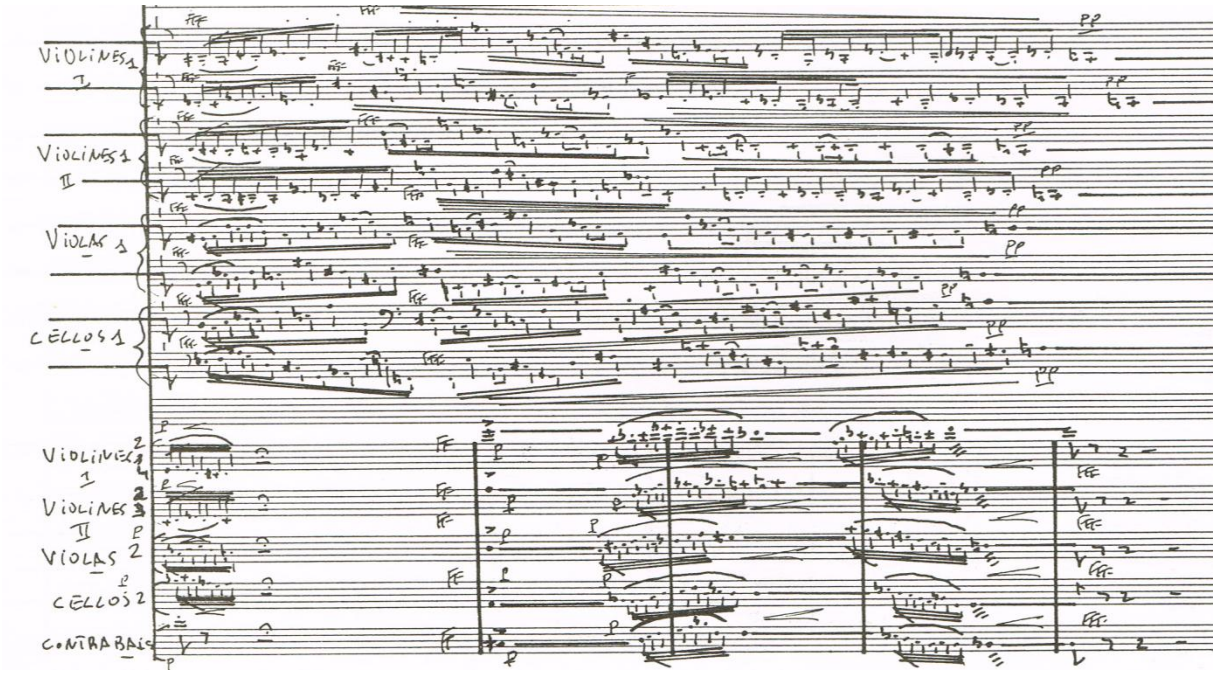



Figure 117: figure de la disparition (du chaos): brève agonie de l'élan chaotique en parties indépendantes qui finit par s'unifier en unisson; premiers pupitres de cordes, pendant les mesures 62 à 66, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

4. Le retour du « rêve » et ses interruptions par le chaos

Après un court ralentissement, dans un tempo quasiment divisé par deux (noire à 90), s'entend un rappel de la deuxième *Daliniana* par un motif thématique inspiré de celui qui s'y présentait. Le changement de caractère est brutal : de la violence percussive, de l'intensité (accrue ou très forte d'emblée), de la superposition et des disjonctions comme « moteurs » de l'angoisse et du chaos, on passe à une mélodie élégiaque – dont la lenteur ne cache pas l'angoisse latente. Ce motif thématique est modifié par rapport à celui de la *Daliniana* précédente : il y a tout d'abord une seconde mineure descendante (*la-sol#*) au lieu de montante (*mi-fa*), puis l'ajout d'une septième mineure montante (*sol#-fa#*) ; ensuite, s'entend une quarte juste descendante (présente dans la fin du motif thématique d'*El Sueño*), et une septième majeure descendante comme dans le motif thématique précité (troisième intervalle), ainsi qu'une sixte majeure descendante au second violoncelle. Ce nouveau motif thématique est une altération de celui d'*El Sueño*. Il présente le même type d'orchestration : dans les deux cas, les violoncelles énoncent le motif complet pendant que les six autres cordes font des tenues de la première note, soit tout le temps que dure le motif comme les altos dans la première occurrence dans la *Daliniana* précédente, soit jusqu'à ce qu'une autre note du motif soit doublée puis tenue (le *fa#* au violon I 1, le *do#* au violon I 2 ou à l'alto 2 ou le *sol#* au

violon II 1 ou à l'alto 1 dans le cas du motif d'*El nacimiento de la angustia liquida*, mesures 68 à 72).

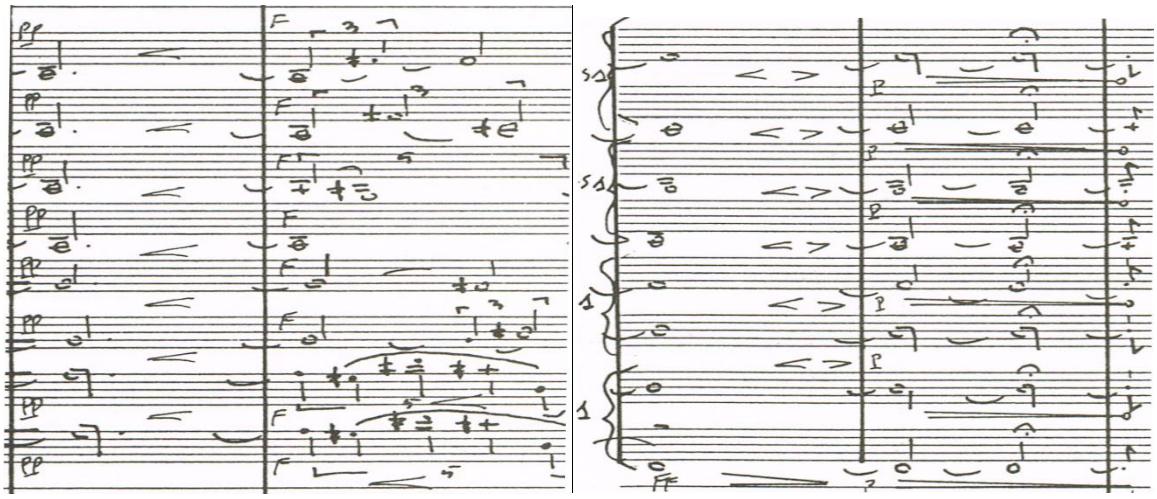



Figure 118: motif thématique d'*El nacimiento de la angustia liquida*, altération de celui d'*El Sueño*, premiers pupitres de cordes, mesures 68 à 72, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Ce motif contribue, avec d'autres paramètres (réutilisation d'autres motifs, modes de jeu ou instruments particuliers) à l'évolution du matériau à travers chaque *Daliniana* (la dernière agit aussi en tant que synthèse des deux autres, mais ne se réduit pas à cela). La fin du rappel de ce « rêve » est marquée par un coup de cymbale antique, comme dans la deuxième *Daliniana* (voir chapitre précédent).

L'irruption du chaos

Une mesure plus tard (avec point d'orgue), s'impose violemment un accès d' « indicible », c'est-à-dire ici de chaos et d'altérité absolue, marqués par l'indépendance des parties des deuxièmes, troisièmes et quatrièmes pupitres de cordes qui font se superposer motifs mélodiquement indécis et présentant des sauts d'intervalles (souvent de septième ou de neuvième mineure) ou oscillant autour de quelques notes ; chaos également marqué par la superposition de motifs exhibant la disjonction mélodique aux vents, puis aux cuivres. La puissance de ceux-ci renforce le chaos, tout comme les doubles-croches de bongos. Le flou est quant à lui renforcé par la superposition de motifs de directions contraires (convergents mais irréguliers) aux premiers pupitres de cordes (à la mesure 72, chiffre 2). La violence verticale est audible également sous la forme d'un cluster *sforzandissimo* des premières cordes et des temple-blocks (mesure 72, chiffre 3).

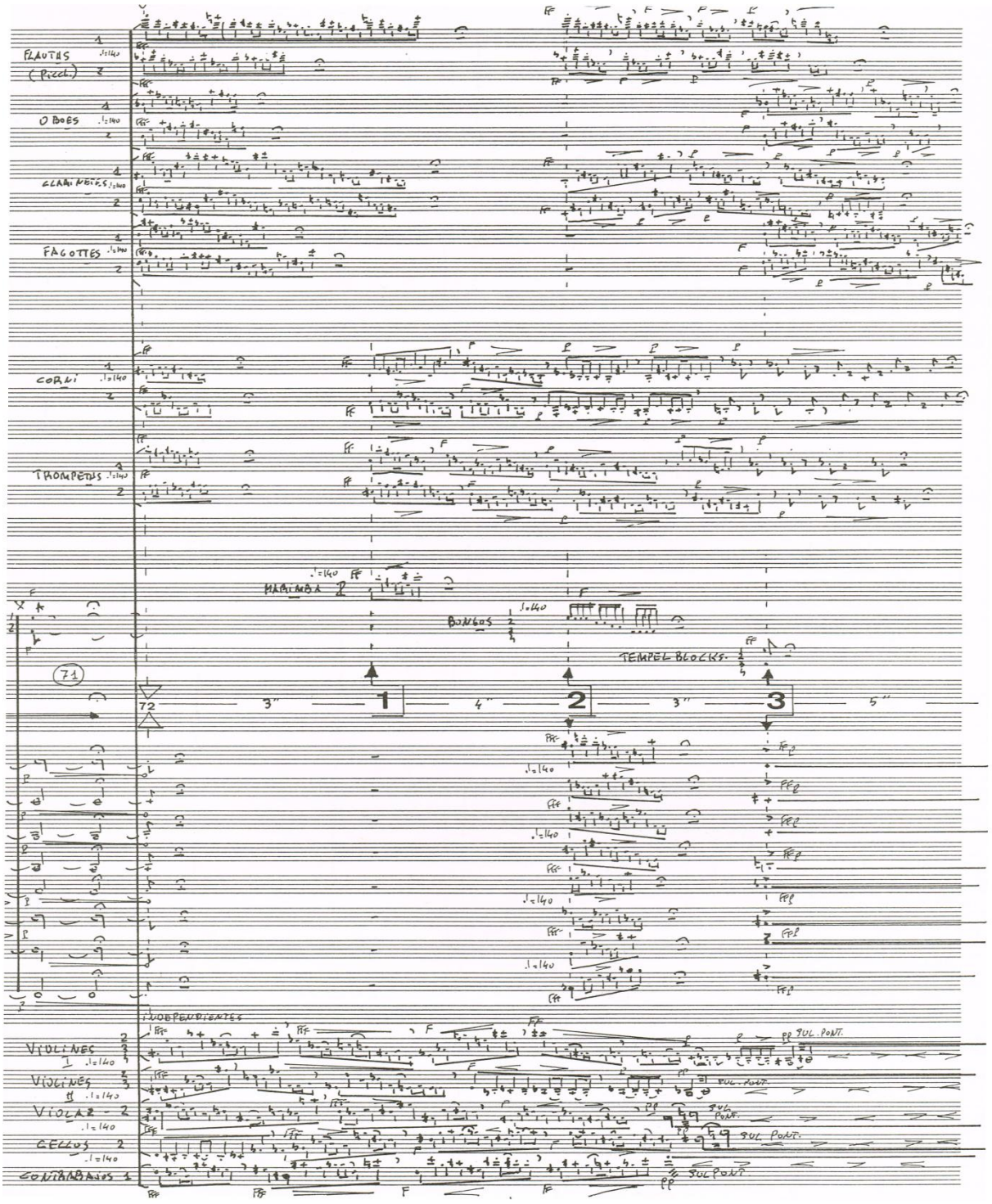


Figure 119: irruption du chaos, mesure 72, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

S'entend rapidement un decrescendo d'ensemble qui va jusqu'au quasi-silence, mais de nouveau, le tempo devient brusquement *presto* et les doubles et triples croches mènent une levée en directions contraires, et ici, de dynamiques opposées : un crescendo qui accompagne le mouvement rapide d'écartement de l'ambitus aux premières cordes semble être contredit

par un decrescendo des autres pupitres de cordes qui, eux, convergent sur le même rythme. Mais ceci ne masque en rien l'accès d'angoisse qui résulte de cette levée écrite comme ceux du début de l'œuvre : c'est le motif A dans sa version pour huit parties de cordes (comme dans la mesure 6) et vents (comme dans la mesure 5 moins les bassons, sur des hauteurs légèrement modifiées) qui vient réinstaurer l'angoisse violente.

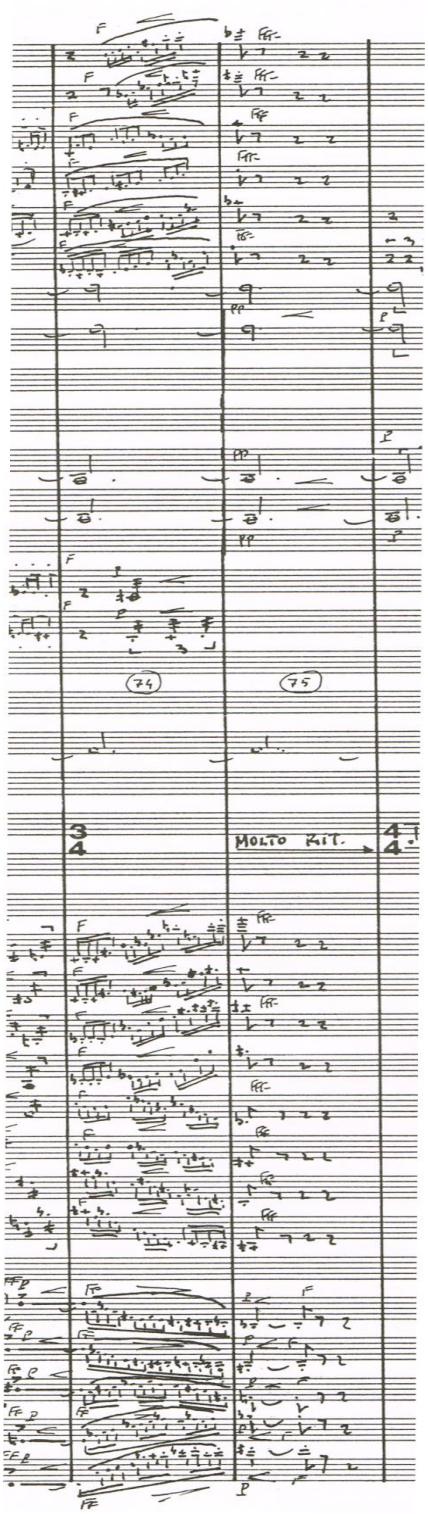



Figure 120: retour de A aux premiers pupitres de cordes, soutenu par les bois, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Le deuxième retour du « rêve »

Dans un ralentissement identique au précédent, la deuxième occurrence du motif thématique s'entend, encore modifié, aux bassons et hautbois, avec des doublages tenus aux cors et clarinettes. Il se rapproche plus encore du motif d'*El Sueño* : après la seconde mineure descendante (mesure 76), s'entend l'intervalle de quinte diminuée qui était aussi le deuxième intervalle de ce motif ; ensuite, un saut de neuvième mineure descendante « répond » à distance à celui de neuvième mineure ascendante de la *Daliniana* précédente, puis le *mi*, première note du motif thématique de celle-ci, fait son apparition aux hautbois, avant qu'un nouveau saut de neuvième sur le *mib*, tenu sur treize temps ne vienne rappeler la seconde mineure – ici octaviée – entre *ré* et *mib* – écart par ailleurs maintenu par les longues tenues. L'élégie se teinte dans cette version, d'inquiétude, comme dans le motif d'*El Sueño*, par l'usage de la quinte diminuée, et la neuvième descendante *ré3-do#1* au basson confirme la tension par la dissonance et donne une coloration lugubre par cette dissonance dans le registre grave ; tandis que le saut de neuvième montante pourrait rappeler la figure du sanglot.

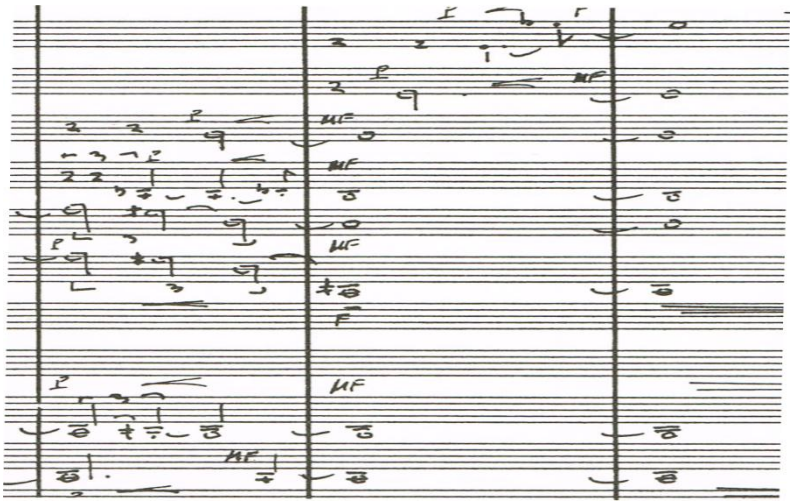



Figure 121: deuxième occurrence du motif thématique, modifié et plus inquiétant, bassons et bois et cuivres en accompagnement, mesures 76 à 78, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Le carillon à vent vient ensuite confirmer l'univers onirique. La démesure temporelle, comme dans *El Sueño* est sensible dans les tenues extrêmement longues des instruments ici « accompagnateurs ». Quelques sourdes inquiétudes viennent gêner la réminiscence de ce songe, sensibles par les trémolos dissonants qui témoignent d'une vacillation et d'une tension manifestes, et par les oscillations chromatiques continues des

autres cordes (mesures 80 à 82). Mais entre-temps, le tempo a encore ralenti, et ralentit encore au moment d'un nouveau rappel de ce motif thématique. Le statisme s'intensifie, telle que ne le ferait sans doute pas autrement une représentation d'un alourdissement du sommeil. Le motif est encore altéré – la quinte juste descendante remplace la quinte diminuée ; un grand saut de neuvième mineure à la flûte et un autre de sixte font entendre à la fin, c'est-à-dire pendant le *mib*, les notes *si* et *sol* qui ne faisaient jusqu'alors pas partie du motif… et donneraient à ce passage une connotation plaintive. À nouveau, le tempo ralentit (la noire est alors à 48 battements par minute, c'est-à-dire *largo*), puis la mélodie est entendue au basson dans une autre variante. Les deux premiers intervalles sont ceux de la première apparition du motif : seconde mineure/quinte diminuée, puis est maintenant audible une sixte mineure descendante au lieu de la septième ou de la neuvième attendue, même si le *do#* s'entend au cor et même avant, octavié, à la clarinette 2. Les autres blanches des bois s'élèvent maintenant par intervalles montants tandis que les rythmes se font hétérogènes (triolets de blanches et de noires, quintolets de noires, également aux seconds, troisièmes et quatrièmes pupitres de cordes) ; un brouillage mélodico-rythmique se confirme aux premiers pupitres de cordes en valeurs très brèves entrecoupées de tenues.

5. Frénésie et retour des figures militaires

Au moment statique témoignant d'un égarement hors-temps apaisant, a répondu avec préparation par l'*accelerando* puis l'*accelerando molto*, ainsi que par l'intrusion progressive du brouillage mélodico-rythmique, d'abord aux seuls premiers pupitres de cordes, un moment d'altérité absolue, accompagnée de la violence des cuivres en notes tenues placées rythmiquement de façon semi-aléatoire (les hauteurs le semblent aussi). Frénésie étrange dans un tempo maintenant *prestissimo* (la blanche est à 100), décharge énergétique pure, ce moment exalte le disparate, par les sauts mélodiques incongrus, et l'impossible définition de la sensation qu'il fait naître, sinon un glissement irréel vers le grave, plus nuancé mais semblable par sa technique à celui qui correspondait à la neutralisation de *Relojes blandos* – moment d'altérité absolue qui témoigne d'un indéfinissable entendu dans une œuvre mettant l'angoisse, la violence et la guerre au premier plan.

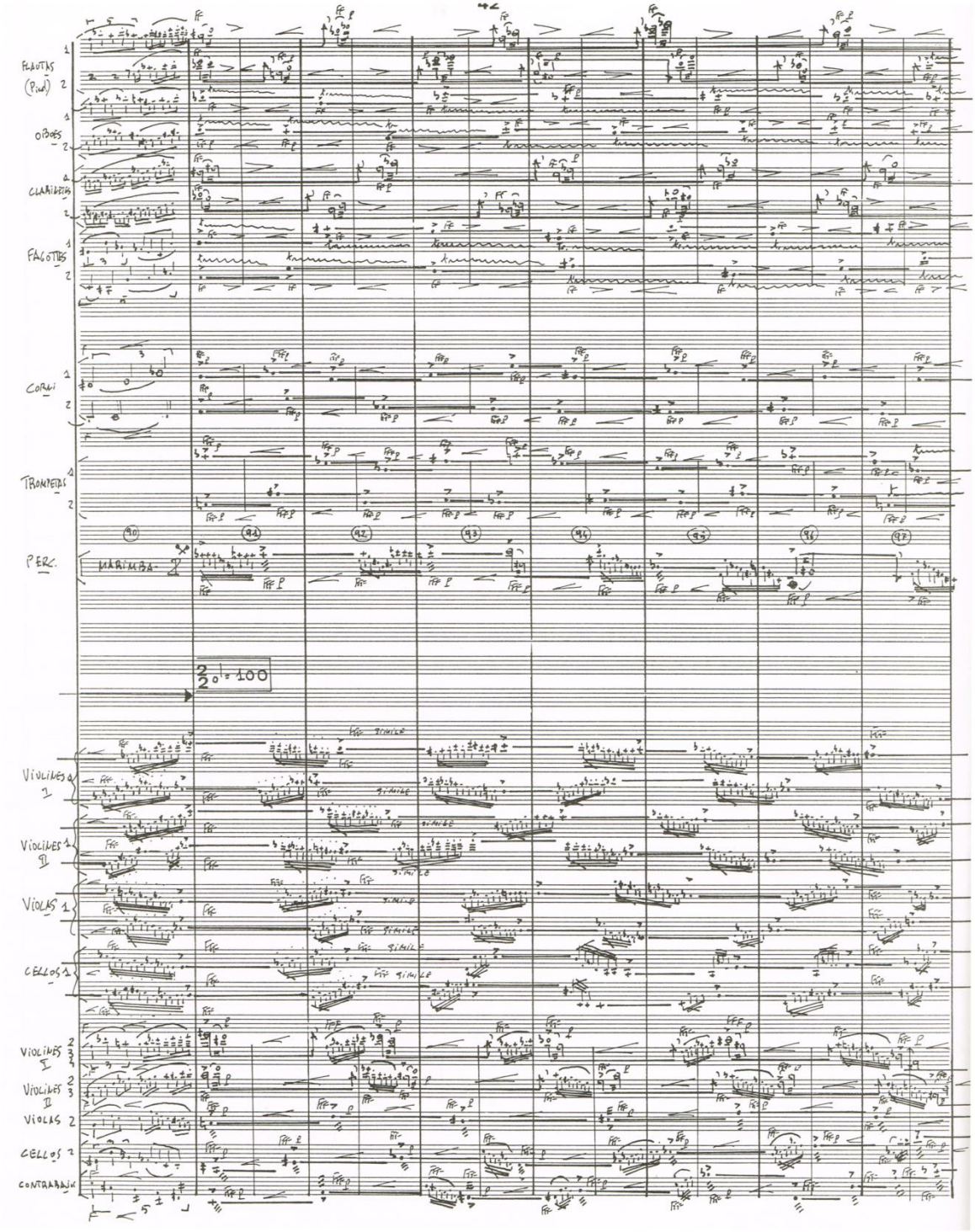


Figure 122: figuration de l'altérité absolue, notamment par les cordes, les bois et le marimba, *Daliniana* (*El nacimiento de la angustia liquida*) © Copyright 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30183

Les angoisses reviennent immédiatement ensuite, d'abord écourtées, toujours en élargissement de l'ambitus, entrecoupées de silences jamais complets : le flux rythmique en doubles croches est constitué de ces différents accès frénétiques très intenses, tantôt aux cordes ou aux bois ; une variante du motif A est entendue deux fois avant que le motif A ne

vienne lui-même, deux fois également, refermer *El nacimiento de las angustias liquidas* sur les angoisses qui l'avaient vu naître, manifestement inapaisables. Le dernier mot revient à la figure de la guerre dans une puissance inouïe, en deux triolets de doubles croches, et enfin à un cluster aussi bref que violent.

Des éléments des deux premières *Daliniana* s'entendent donc dans cette troisième pièce, qui synthétise les moments importants des deux autres : le chaos et l'insaisissable de la première, ainsi que les figures de la disparition par la désagrégation et de l'altérité absolue en glissando vers le grave ; le statisme, l'élégie et l'apaisement de la seconde. Comme dans la première, l'œuvre se termine après un moment de brouillage démesuré et étrange témoignant autant de l'incommensurable, par l'excès quantitatif de superpositions, que de l'indéfinissable, par l'impossible perception de nombreuses notes, rythmes et mouvements qui en résulte ainsi que des agencements particuliers de ces superpositions ; pour autant, ce sont des figures mineures au début du triptyque qui acquièrent ici une importance fondamentale, les figures de l'angoisse. D'autre part, le chaos évoqué est davantage ici investi de violence que dans *Relojes blandos*. La disparition y est sensible aussi, de manière beaucoup moins marquée. Violence frénétique et figures de la guerre coexistent ainsi et témoignent de la permanence de ces thèmes et de leurs figures dans une œuvre dénuée de toute indication semblable. Elles indiquent la hantise de l'indicible dans des compositions ultérieures aux évènements indicibles contemporains, chez des créateurs y étant sensibles (la famille de Cristobal Halffter, alors enfant, a notamment du fuir la guerre civile de 1936, s'installant en Allemagne). Certaines de ces figures ont été utilisées dans ses œuvres composées sur les thèmes de la mort et de la violence (ici antérieures, comme *Planto de las victimas de la violencia* en 1971, *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* de 1975 ou *Officium Defunctorum* de 1979).

Halffter a choisi de terminer ce triptyque par la force. Il l'avait inauguré par le conflit chaotique. La répartition de ces trois œuvres répond à la très traditionnelle répartition vif-lent-vif des mouvements de sonate classiques (et aussi à l'idée d'opposition dans la succession des suites baroques) – ce qui nous intéresse surtout pour y confirmer l'idée d'un retour : à l'échelle du triptyque pris dans sa globalité, le passage par le « sommeil » constitue un détour, un léger éloignement avec le contenu musical de la première et de la troisième *Daliniana*. Seconde *Daliniana* dont le nœud se compose de péripéties dans lesquelles s'entend l'évènement indicible, mais qui ne constitue justement pas l'état de départ ni de fin de cette *Daliniana*. Or l'indicible s'exprime immédiatement dans les deux autres *Daliniana*, ainsi

(dans deux manières bien différentes) que dans leur fin ; ce qui pose que l'indicible perçu dans des actions ou états sonores est intégré dans la situation initiale et la situation finale des deux *Daliniana* qui ouvrent et clôturent l'œuvre, faisant ainsi apparaître l'angoisse, la violence ou le chaos comme point de « repère » – de façon transgressive – auquel les deux œuvres extrêmes retournent – y compris au cœur de l'œuvre, en son milieu, c'est-à-dire au milieu de l'œuvre centrale, *El Sueño*, qui révèle l'évènement indicible comme élément perturbateur du repos : peut-être pourrions-nous trouver dans cet aspect formel (qui certes convoque la narratologie) la valeur éthique qui consiste à octroyer à l'évènement indicible (représenté, dans *El Sueño*, par les phénomènes de violence) la qualité de phénomène indésirable, puisque troublant une situation relativement apaisée, la place qui lui revient de droit et qui témoignerait sans aucun doute dans le rôle qui lui est accordé dans *Relojes blandos* et *El nacimiento de la angustia liquida* de la place incontournable de l'indicible dans l'imaginaire de ce compositeur. Dans la dernière *Daliniana*, c'est le rappel élégiaque du rêve qui joue le rôle d'élément contrastant avec l'angoisse, la violence et le chaos, et ramène donc l'indicible à sa place initiale en l'imposant comme concept « premier » et référent, à l'image des drames historiques que les monopolarités totalitaires du siècle dernier ont hélas permis d'ériger en paradigme de l'absolutisme. Les évènements indicibles historiques sembleraient avoir contribué à amoindrir dans la pensée créatrice, du moins pourrait-ce être le cas dans ces œuvres, l'idée d'histoires (ici de proto-intrigue) commençant dans une situation apaisée et terminant de manière sereine ou tragique, ou bien commençant mal mais terminant bien. Ici, l'indicible hante par ses figures, non seulement les extrémités des deux œuvres, mais aussi leur plus grande partie sous forme de figures multiples, et témoignerait en cela d'une permanence de l'indicible dans la pensée créatrice de Halffter.

El nacimiento de la angustia liquida présente une alternance entre chaos et apaisement dans la seconde moitié de l'œuvre, qui pourrait faire écho à des actualisations artistiques des aggravations et améliorations que pût connaître un prisonnier victime de traitements délétères ; les incursions du rêve nous rappellent en particulier le mode d'évasion psychique que Jorge Semprun écrivit être l'un des seuls recours possibles à la vie dans le camp de concentration. Contraste extrême avec la réalité de la mort partout, à l'angoisse de sa probable mort prochaine, le rêve contribua peut-être à la survie psychique dans de telles conditions. Les prisons de Franco, dont nous avons rappelé l'effrayant bilan dans la première partie, connurent parfois des actions solidaires internes qui permirent au moins à leurs protagonistes de lutter contre la dégradation identitaire que provoquaient délibérément leur

maintien dans la misère et la faim[690]. Le partage des rations alimentaires, les réseaux d'apprentissage culturel entre prisonniers, contribuèrent à l'objectif de la survie et de la persistance des convictions de chacun[691], malgré la souffrance physique induite par la « politique de la misère » dans les prisons (Vinyes). S'efforcer de conserver son identité intègre était aussi une manière de montrer aux geôliers l'échec de leur entreprise d'*indifférenciation* des êtres par l'abjection visée. Des prisonnières politiques revendiquèrent ainsi leurs opinions et manifestèrent leur présence à chaque occasion :

> « Les autorités prétendaient que là-bas [à Malaga] il n'y avait pas de prisonnières politiques : c'est pourquoi, quand il y avait une visite, nous montions au créneau et nous le revendiquions, ce qui nous valait punition et isolement »[692].

Finalement, la perception des franquistes par ces prisonnières comme « oppresseurs » et non comme « vainqueurs »[693] peut trouver un écho dans les phénomènes d'angoisse, de violence et de guerre (et non de perte ou d'échec, phénomènes qui ne sont pas présents dans cette troisième *Daliniana*) ; et les résurgences d'une identité (affirmée ici par l'affichage de ses convictions) s'accordent parfaitement avec les réminiscences des passages qui parviennent à faire entendre une mélodie, à accorder à la musique le droit de « chanter », à lui rendre une parcelle d'harmonie. Revenons ainsi à notre exemple musical. La réminiscence du rêve fait notamment entendre un motif thématique. Il emploie une mélodie qui constitue le seul passage véritablement chantant d'*El nacimiento de la angustia liquida*, bien que témoignant d'une inquiétude latente. Il constitue l'unique moment témoignant d'une sensibilité non écrasée par les expressions de l'angoisse, du chaos ou de la guerre et le concept d'identité qui s'en dégage tient non seulement aux valeurs de notes plus longues, à l'orchestration et au tempo lent, mais aussi à sa réutilisation à plusieurs reprises dans les deux dernières *Dalinianas*, s'axant toujours autour des mêmes intervalles fondamentaux, tels des traits caractéristiques d'un individu ou d'un groupe. De tels moments de « récupération » de l'identité pourraient être illustrés par ces passages musicaux. Ceux-ci alternent avec une musique qui semble prélever la moelle d'une époque où l'indicible a provoqué un désenchantement tel que rares sont les chants heureux et libres ; musique lucide et crue qui cependant tient à s'ancrer, parfois, dans la continuité formelle traditionnelle, pour alimenter la tension entre la mise en musique des traces de ces évènements extrêmement douloureux et

[690] Voir VINYES (Ricard), *op.cit.*
[691] D'après *ibid.*
[692] NUÑEZ (Mercedes), *Cárcel de Ventas*, Paris : Ebro, 1967. Citée par VINYES (Ricard), *ibid.*
[693] D'après SALVO IBORRA (María), enregistrement du 29 mars 2000. La citation originale est en catalan, ndt. Citée par VINYES (Ricard), *ibid.*

une certaine recherche d'harmonie[694], sinon d'équilibre, qui permettrait de ne pas fissurer totalement la « confiance en un sens de l'histoire »[695], mais aussi de permettre, si l'on en croit la conviction de Paul Ricœur perçue à travers la musique, le développement d'une narration.

[694] D'après PAYOT (Daniel), *Après l'harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres*, Circé, 2000, p.8.
[695] Ibid.

Conclusion

Au cours de la précédente partie de la thèse, nous avons analysé, dans les œuvres choisies, les phénomènes sonores manifestant des aspects de l'indicible évènement. Ces aspects avaient été mis en lumière dans la première partie grâce à des repérages esthétiques, philosophiques, historiques et psychologiques autour des thèmes intimement liés à l'indicible d'une expérience-limite. Tout au long de ce travail, nous avons adopté une double démarche en vue de saisir le sens de ces phénomènes qui expriment musicalement – mais aussi artistiquement – le dépassement de la limite, ou pointent le chaos. À la fois sensible et rationnelle, elle nous a semblé la plus adéquate à leur explication. Face à des manifestations d'affects, sensations, sentiments, des traces en somme, de l'indicible évènement, l'auditeur se trouve le témoin de phénomènes constitués de sèmes spécifiques aux différents aspects de l'évènement indicible réel – ici, celui de la guerre et de ses conséquences. Évènement mieux « compréhensible » par les sens, dans le vécu mais également, bien sûr, dans les arts, notamment en musique, puisque la démesure du phénomène bloque la parole et la compréhension rationnelle. À la manière de l'extrême qui, pour François Soulages, s'appréhende de façon première par l'expérience sensible et nécessite également une démarche rationnelle pour l'approcher esthétiquement, notre travail a commencé par la perception des phénomènes rendant sensible l'indicible évènement dans les œuvres du corpus choisi ; puis, il s'est théorisé depuis l'empirisme, par analyses comparées de figures de l'indicible dans les autres arts, mais aussi grâce aux multiples outils d'analyse sémiotiques et musicologiques. La conceptualisation des champs sémantiques associés au concept d'indicible global *et* contextualisé, par la dimension généralisante qu'elle propose peut selon nous, étendre la possible application de ce complexe de champs sémantiques à d'autres évènements indicibles, aussi bien historiques que personnels. Ces champs peuvent s'alimenter des caractéristiques sémiques qui composent les phénomènes et figures musicales (ou artistiques) relevant du dépassement de la limite et de la connotation chaotique. Opérer une interaction incessante entre l'instance du sensible et l'instance du théorétique[696], est ainsi une démarche que nous avons faite naturellement, dans un souci de précision dans la compréhension des phénomènes dans leur singularité, et dans une optique de compréhension et de restitution rationnelle ainsi que d'un apport conceptuel aux évènements indicibles, notamment grâce à l'universalité dont ils témoignent. La place essentielle de l'analyse dans notre travail tient à mettre en lumière la difficulté de « couper entre la « chose » analysable et

[696] Cf. SOULAGES (François), "L'extrême et l'esthétique", in JIMENEZ (Marc)(dir.), *L'art dans tous ses extrêmes*, *op.cit*, p.207.

sa « représentation » compréhensive »[697], sensible et organisée : elle éclaire le rôle central des caractéristiques des phénomènes sonores dans la signification, dont les sèmes sous-jacents se retrouvent dans les aspects de l'évènement, de l'émotion ou de la sensation vécue. Par exemple, les sèmes sous-jacents à l'expression de l'angoisse en musique se retrouvent dans la sensation vécue (par l'accroissement de tension et le trouble qui sont rendus sensibles à la fois par l'augmentation de l'intensité et l'amplification de la dissonance et de la neutralisation jusqu'au brouillage en musique) : ainsi, en plus de remarquer une *figure* de l'angoisse, nous en expérimentons, selon nous, une *manifestation*.

Pour nous, les caractéristiques sensibles des phénomènes musicaux ou artistiques sont incontournables pour saisir leur compréhension rationnelle ; c'est pourquoi leur description mais aussi leur écoute sont essentielles pour ne pas les réduire à l'imprécision et à la catégorisation. Les procédés qui les composent sont parfois également des constituants des figures artistiques de l'indicible évènement, comme nous l'avons remarqué (la disjonction, l'excès, le ressassement, l'éclatement, la désunification ou l'incommunicabilité, l'inachèvement, le brouillage, l'explosion, le vide, l'hétéroclite, etc.). Les analyses artistiques nous ont permis de montrer que les topiques de violence, horreur, souffrance, abjection, irréel, mort, alimentés par ces procédés présentent des figures qui s'inscrivent dans ces topiques, et se relèvent également dans ces œuvres littéraires, picturales, cinématographiques. Elles composent tout autant un concept de dépassement de la limite que celui d'un chaos latent ou manifeste. Lorsque nous avons nommé une figure (figure du fantasque etc…), c'est seulement pour la caractériser par un terme compréhensible, mais l'idée du fantasque, par exemple, est actualisée dans les arts par les processus ou affects qui créent le phénomène, antérieurs au sémantisme : ici, les ruptures, l'éclatement, l'étrangeté (éloignement de la norme : timbrique/mélodique/logique, etc.).

Les constantes sémantiques et figurales

Les phénomènes dépassant la limite sont traités avec des constantes remarquables et s'inscrivent, comme nous l'avions supposé au départ, dans les champs sémantiques liés au concept d'indicible que nous avons relevés dans la première partie : l'excès d'éléments sonores brefs et rapides rend sensible la démesure comme dans *Officium Defunctorum* (IV, mesure 140 et al., V, début, etc.) ou *Tenebrae* (« frénésie chaotique mm.302-322»). L'irréel,

[697] DURAND (Gilbert), *Champs de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.54.

tout autant stigmate de l'inconnaissable de la mort et de l'au-delà, que moyen magico-réaliste de figurer l'incompréhensible d'un évènement indicible, est marqué par le jeu étonnant sur les timbres (associations d'instruments et de modes de jeu particulières chez Halffter : archet sur cymbale ou tam-tam par exemple ; modes de jeu très spéciaux chez Posadas comme les cris dans les instruments ou les effets produits par des accessoires spécifiques comme la superball) ; par l'hétéroclite des phénomènes sonores (disjonctions de timbres, registres, et multiplication des étrangetés chez Posadas[698]). Très prisé par les espagnols (nous pensons notamment aux films qui racontent l'indicible de la guerre par une fuite dans un univers fantastique – *Le Labyrinthe de Pan* –, à ceux qui pointent la démesure d'actes comme la maltraitance, la torture, le vol d'enfants par le dépassement du réel – *Insensibles*[699] –), il est aussi indiqué par le topique de l'insolite qui préfigure le fantastique, par les sons s'affranchissant le plus possible de la norme (voir les mugissements dans *Tenebrae*…). Ou encore, par le schème de l'animalité chez Halffter et Marco (imprévisible par son contour, insaisissable, étrange, et vecteur d'angoisse), ainsi que par l'expression du chaos chez Halffter, Pablo et Marco (mentionnons également l'éclatement rythmique qui produit un dérèglement dans *Autodafe* comme dans *Officium Defuntorum*, puis une transe cathartique dans l'œuvre de Marco).

Des modes de manifestation de l'indicible évènement se retrouvent dans ces œuvres. Similaire à l'articulation priviliégiée de la « rhétorique de l'indicible » dans les romans soulignée en première partie, l'alternance entre excès et absence en est notamment une constante : irruption de phénomènes chaotiques, frénétiques ou de brouillage, parfois les trois en même temps, dans *Officium* et voix ou parties « affaiblies », état indéfinissable (II, silence (IV-V), statisme étrange (III et IV)… Roulements de tambour qui alternent avec de longues et faibles tenues (dialogue guerre/souffrance ou vide) dans *Autodafe* de Tomás Marco ; force oppressante et état indéterminable, peut-être stigmate de l'angoisse, très ténu, dans le *Quatuor n°4* du même compositeur. Dans *Officium Defunctorum*, le vide et la tension extrême qui fait irruption brutalement sont liées au sens physique comme sémantique : nous avons tenté de

[698] Cf. deuxième partie de la thèse, chapitre II.1.

[699] « Faute de pouvoir dire l'Histoire dans un contexte apaisé, le cinéma espagnol d'aujourd'hui la donne à voir, à sa manière, nous raconte des histoires, laisse deviner, penser, ce qui est encore du domaine de l'indicible. Juan Carlos Medina n'est pas le premier (ni le dernier sans doute) cinéaste espagnol à avoir recours au fantastique et au symbolique pour se donner les moyens d'explorer les plaies laissées par le franquisme. ». Critique du film par Anna Svenbro du 3 octobre 2012 sur le site « ça dépend des jours » : http://cadependdesjours.com/Cinema-critique/insensibles-de-juan-carlos-medina/. Page consultée le 03/06/2014.

montrer que dans cette œuvre, l'intervalle d'octave et le cluster sont des figures respectives de la mort et de l'horreur. Ces figures qui reviennent telle une rengaine double qui balise les plaintes, cris ou canons tourmentés et oppressés du chœur et les accès de démesure orchestrale parfois brouillée jusqu'au flou définitoire lient étroitement les concepts d'insoutenable et d'apaisement extrêmes qui, dans le contexte évoqué par le titre, le texte et les phénomènes sonores, prennent le sens d'effraction de l'indicible évènement et de mort.

Par ailleurs, la répétition et le ressassement que nous avons mis en relief dans toutes ces œuvres au niveau motivique, cellulaire ou formel marquent une stagnation potentiellement inhérente à un évènement indicible : ainsi du ressassement de violence, d'accès de démesure, de plaintes, d'angoisses ou de phénomènes sonores isolés. Dans le début d'*Elegías,* le simple *mib* réitéré entre deux accès de violence angoissée très halfftériens (doubles croches de directions différentes en crescendos) est selon nous un marqueur du désastre consécutif à cette sensation de violence dans l'œuvre et rappelle les alternances entre excès et silence ou très faible nuance entendues dans *Officium Defunctorum* mais aussi dans le *Quatuor n°4* de Tomás Marco – modes d'écriture qui rappellent deux modes de manifestation de l'indicible : l'accès de l'incommensurable et l'inintelligibilité de l'évènement, ainsi que l'impossibilité d'en parler.

Des réseaux sémantiques et pré-sémantiques éloquents

Nous avons pu mettre en évidence grâce aux *icônes, indices* et *symboles* peirciens, à l'*être* et au *faire* et à l'analyse structurale purement musicologique que les œuvres étudiées véhiculent des affects et topiques liés à l'indicible évènement qu'est la guerre. De plus, les liens de topiques ou d'affects manifestés par ces œuvres rendent sensibles les attaches sémantiques, affectives ou pré-sémantiques qui existent dans l'imaginaire créatif de ces compositeurs :

Halffter lie souvent le flou à la violence et à la démesure ; l'inintelligible radical s'accompagne parfois de frénésie rythmique, de puissance cuivrique ou de coups percussifs dans *Officium Defunctorum, Relojes blandos, El nacimiento de las angustias liquidas*… Les passages chaotiques vont parfois jusqu'à l'altérité absolue et l'altérité absolue se teinte parfois de violence ; les liens privilégiés de ces champs sémantiques dans l'écriture halfftérienne évoquent *in fine* un évènement inintelligible et violent qui peut trouver écho dans le passé de l'Espagne, l'expérience de la guerre et le dépassement de l'entendement qu'elle provoque.

De même, le compositeur lie la disjonction insaisissable, étrange et rapide et la violence dans *El nacimiento de la angustia* liquida. Halffter lie aussi ces figures qui musicalisent le schème de l'animé/animalité fait de mouvements anarchiques – tel un fourmillement que Dali a représenté par exemple dans *Relojes blandos* – et la guerre dans l'œuvre éponyme de Halffter ; tandis que Tomás Marco lie (syntagmatiquement) la force oppressante inamovible et l'insaisissable étouffé, de manière séparée pendant un long moment, dans *Los desastres de la guerra*.

Chez Halffter ou Posadas, de façons différentes, les disjonctions multiples (mélodiques, rythmiques) participent à la formation d'une altérité absolue ; le disparate s'y inscrit. Au niveau sémantique, l'insaisissable et l'illogique d'un côté, la différence totale de l'autre, relient l'étrangeté à l'étranger : celle-ci, par les éléments qui la rendent sensible, compose la radicale extranéité, concept central dans l'élucidation de l'indicible. Néanmoins, Halffter fait entendre l'altérité absolue par le flou (parfois avec saturation) ou le « gommage » de l'*être* ; Posadas par la somme d'étrangetés qui met en relief la différence extrême de l'Autre, qui n'est pas – ou plus – humain.

Le lugubre et l'étrange, s'associant créent l'illusion de l'au-delà dans *Tenebrae* de Posadas ; le lugubre et l'altération/fragmentation de la langue y sont également liées : son altérité absolue et l'ombre omniprésente de la mort par le registre grave produisent une certaine idée du diabolique, par le biais culturel. Le concept d'arrachement extrême, lui-même rendu sensible également par la transgression des voix qui s'arrachent à leur mode de chant naturel participe à ces prémisses d'éclatement chaotique.

L'organisation de ces phénomènes musicaux reflètent des liens intimes entre leurs signifiés (les émotions et sensations qui succèdent à la violence extrême, comme la souffrance, la douleur ou la tristesse, mais aussi l'inintelligibilité d'un évènement et la violence qui le caractérise, ou encore la primitivité et la violence ou le mal.

Nous avons observé des liens entre processus musicaux corrélés à des topiques ou à des affects, et échos sociaux, historiques, éthiques ou culturels : l'uniformisation liée à l'oppression dans *Los Desastres de la guerra* de Marco qui nous évoque la volonté de gommer les différences par la force ; l'altération extrême des timbres dans le topique du lugubre dans le début de *Tenebrae* évoque un univers lié aux ténèbres, à la mort, à l'impur ; le morcellement irrégulier d'*Officium Defunctorum* dans la dysphorie et ceux de *Daliniana* sur le même modèle indique indéniablement la disparition, par l'effacement en plusieurs temps des motifs, la perte d'énergie, la direction vers le registre grave, la promiscuité du gouffre

indicible. La superposition massive brouillant la perception d'un sens (sémantique et directionnel) entendue dans le topique de la violence ou de la guerre pointe, selon nous, l'inintelligibilité d'un évènement tel que la guerre.

Certains processus musicaux peuvent se rendre signifiants en étant écrits *avant* ou *après* un passage évocateur de l'indicible évènement : l'hypertrophie de la partie chorale avant certains accès de démesure horizontale et verticale pourrait correspondre à une angoisse devant l'évènement indicible qui s'impose alors auditivement ; surtout, des dysphories extrêmes et morcelées s'entendent à leur suite et dans les parties chorales, figurant la perte d'identité, l'agonie, parfois même inachevée… ; la longue agonie morcelée de la fin de *Tenebrae* confirme le partage de cette figure par un autre compositeur.

La superposition (résultant des multiples traits et évènements sonores hétéroclites), l'altération (par la fragmentation) et la disparition sont des étapes du cycle de la victime relevé par Rinn (la superposition relative à la guerre consiste selon nous en la simultanéité de phénomènes incompréhensibles et/ou le recouvrement de l'ancien système de références). Elles se trouvent actualisées par les phénomènes musicaux, et ce à plusieurs reprises, dans *Officium Defunctorum*. Les deux dernières figures sont donc présentes dans la fin de *Tenebrae* ; mais l'œuvre, dès le commencement lie superposition inintelligible et altération des éléments particuliers les constituant, dans l'évocation de l'inframonde ; tandis que dans la seconde *Daliniana*, l'altération par fragmentation du motif thématique qui donne lieu à des figures du sanglot succèdent à l'effraction surprenante de la violence extrême.

Traces historiques

Nous avons trouvé, en plus des éléments renvoyant de manière générale au dépassement de la limite et au chaos, des éléments taxinomiques reliés à des aspects de l'expérience de la guerre dans son sens large et à des particularités de la guerre d'Espagne. Des figures ou des moments de récit sensible évoquent des émotions, sensations, postures fortement présentes lors de cette guerre :

L'angoisse quant à la situation d'un proche dans l'Espagne franquiste put prendre des proportions considérables. Entre la prison, l'exil ou la mort comme destinations possibles, l'incertitude était palpable. Et ce n'est pas l'impossible reconnaissance du corps, peut-être enseveli dans une fosse commune, qui put améliorer ce sentiment. L'angoisse naturelle devant toute guerre et d'autres situations liées, comme celles des prisonniers, était évidente.

Particulièrement nombreuses chez Halffer (*Daliniana 2* et *3*, *Officium Defunctorum*, *Elegías*… – début), sont les manifestations de l'angoisse ou de l'incertitude angoissée – courts accès de doubles croches de directions divergentes avec intensité croissante.

La souffrance, incontournable dans l'évènement guerrier, fut prégnante en Espagne par la torture (il y aurait eu, outre la « gégène » ou la « baignoire », des « pratiques destinées à causer une douleur lente, constante et cumulative »[700]) ; les très nombreuses tenues dissonantes démesurées (*Officium Defunctorum* – par exemple I –, *Planto*…), qui instaurent une tension insoutenable, pourraient, parmi d'autres référents possibles, nous rappeler ces évènements.

La révolte, concrétisée par la réponse des républicains au soulèvement militaire nationaliste du 17 et 18 juillet 1936, alla même jusqu'à la révolution : les ouvriers s'accaparèrent les usines, dont le fonctionnement fut modifié pour les besoins de la guerre, et une nouvelle organisation d'approvisionnement et de combat fut mise en place. Dans les prisons également, notamment en mai 1940, éclatèrent des rébellions de détenus[701]. Dans certaines compositions s'entendent des passages qui présentent une réaction indéniable à des évènements violents et oppressants (*Officium Defunctorum* (IV…), et manifestant un tournant dans le proto-récit… sans cependant en influencer le terme, à l'égal des moments agréables qui refont surface au sein d'une œuvre figurée de bout en bout par l'angoisse et la guerre (*El nacimiento de angustia liquida*)[702].

L'attente vaine, que connurent des familles laissées sans nouvelles ou des prisonniers en attente de jugement constitue l'une des expériences de l'indicible d'une guerre :

> La délégation découvrit au cours des visites d'établissements la présence de prisonniers de guerre encore en attente de jugement, bien que treize ans se soient écoulés depuis la fin du conflit. Commission Internationale Contre le Régime Concentrationnaire, *Livre blanc sur le système pénitentiaire espagnol*, Paris : Le Pavois, 1953, p.47[703].

En musique, la démesure de la continuité passive, faible (par exemple : la fin de la première *Daliniana*), l'état « d'entre-deux » (par exemple : la fin de *Officium Defunctorum*, la fin du deuxième mouvement de la même œuvre…) rendrait sensible cette irrésolution dont Adorno expliquait l'intérêt pour la musique en tant que reflet des évènements historiques indicibles.

Nous avons souligné la systématisation de l'action oppressante des « nationaux » espagnols dans la première partie. La menace constante pour les personnes qui ne

[700] VINYES (Ricard), *op.cit.*
[701] cf. Fundación Francisco Franco, *Documentos inéditos*, *op. cit.*, p. 178 cité par VINYES (Ricard), *op.cit.*
[702] Voir 2ème partie, chap. IV, section III.4. et pp.328-330.
[703] Cité par VINYES (Ricard), *op.cit.*

manifestaient pas leur soutien à cette cause et sa mise à exécution pourraient voir leur concept d'oppression systématique se figurer par exemple à travers le motif répétitif et accentué en accords dissonants du *Quatuor n°4* de Tomás Marco. Cette œuvre, par la répétition extrême, la dualité paroxystique et le topique de la folie, fait entendre tout autant une musicalisation d'un système fractal chaotique qu'une inquiétante obstination et un dérèglement pathologique : le processus de répétition extrême de l'identique est un phénomène chaotique avéré, et constitue également le processus fondamental de la pensée d'indifférenciation souhaitée, à la base du totalitarisme et du racisme. Par ailleurs, l'affect d'éclatement inhérent, comme nous l'avons vu, à tout chaos, possède peut-être son reflet dans le dysfonctionnement pathologique qui constituerait la pensée totalitaire. Les multiples irruptions de violence des œuvres de Halffter s'inscrivent également dans l'idée de récurrence du mal incompréhensible, ne suivant quant à elles pas de processus chaotique calculé mathématiquement, ayant donc cet aspect mécanique en moins, mais se focalisant sur l'excès de chaque effraction de l'indicible évènement.

La primitivité inhérente à toute guerre (concernant l'Espagne : « *jamais je n'aurais cru devoir assister à de telles scènes dans un pays civilisé »*[704]) s'entend dans les topiques de chaos liés aux figures guerrières (*Relojes blandos*) ou à une latence de la mort (*Tenebrae*), ainsi que dans les motifs insaisissables et vecteurs d'angoisse qui actualisent musicalement le schème de l'animé/animalité repéré par l'anthropologue Gilbert Durand, cheminement composé d'éclatements successifs.

L'éclatement, la multiplicité de voix discordantes (image de la désunion au sein de l'opposition républicaine contre le franquisme, du conflit fratricide ; mais aussi stigmate du chaos global de l'évènement, ou encore de l'incommunicabilité que peut provoquer la guerre ou le traumatisme) s'entendent dans les œuvres du corpus. Les figures du chaos, incontournables dans *Tenebrae* et explicitées par le thème, le texte et son traitement (déconstruction linguistique extrême), s'entendent aussi par la multitude d'éléments sonores disjoints par le timbre (cf. II.1) ; le mode de chant (cf. II.6.), par l'hétéroclite des phénomènes sonores, corroborés par des phénomènes d'explosivité, notamment percussive. Ce type de moment chaotique s'entend aussi dans *El nacimiento de la angustia liquida* par les superpositions de disjonctions, d'oscillations, l'indépendance des parties, la violence des cuivres et des percussions (bongos), les clusters *sforzandissimo*. L'affect d'éclatement peut

[704] ESTELLA (Gumersindo de), *Tres años de asistencia espiritual a los reos*, œuvre manuscrite de 314 pages conservée à l'*Archivo Biblioteca Hispano Capuchina*. La citation vient de l'introduction (sans numérotation de page). Citée par VINYES (Ricard), *op.cit.*

être à la racine des phénomènes artistiques qui reflètent ces aspects de l'évènement. Outre ces exemples, la disparité des fragments par partie de la *Daliniana n°1* et de *Planto por las víctimas de la violencia* le soulignent ; cette implication peut même s'entendre jusqu'au niveau formel, par la juxtaposition de topiques très différents… éclatement également à l'œuvre dans les textes postmodernes, les œuvres picturales ou les films réalisés autour du concept de mort.

L'abjection (produite par les massacres, tortures en tout genre – excès innommables tant physiques que moraux –, mais aussi les états de dégradation de l'individu), s'entend selon nous tantôt par les processus de répétition insensée, de dédoublement en « contre-point (superposition avec décalage) », tantôt par l'entremêlement des plaintes ou « litanies » qui évoquent tous, pour Christelle Serée-Chaussinand, l'abjection : ils se retrouvent dans le *Quatuor n°4* (répétition dans S1), *Autodafe* (ostinati finaux superposés qui témoignent d'une litanie rituelle qui vise la transe), *Officium Defunctorum* (plaintes superposées, états indéfinissables (II) ; dérèglement ressassé (I, IV), dans *Autodafe* également), dans *Relojes Blandos* avec les courts motifs variés et superposés jusqu'au chaos…

La démesure est actualisée en musique par les phénomènes excessifs relevés plus haut. Du point de vue historique, elle est sensible sur plusieurs plans : aux niveaux politique et guerrier, elle peut être exemplifiée par Guernica ; sur le plan moral, le totalitarisme, les génocides l'incarnent ; au niveau spatial, la saturation des prisons en est un stigmate : « la saturation était manifeste si l'on sait qu'en 1939, l'Etat espagnol disposait, d'après les chiffres du ministère de la Justice, d'une capacité carcérale de 20 000 unités mais qu'il dut assumer l'enfermement de 270 719 prisonniers[705] ».

L'altération, processus sensible dans les troubles identitaires produits par l'exil (voir première partie), le traumatisme ou l'éclatement de la *civitas* dans l'emprisonnement, est aussi un procédé musical transgressif d'une norme culturelle (par exemple timbrique) ou posée comme telle par la première apparition des éléments musicaux ensuite déformés (par exemple le motif thématique d'*El Sueño* qui se déforme et se morcelle…)

Des structures musicales articulées par des paramètres sémiques ou thymiques

Nous avons notamment observé que les modèles linguistiques ne peuvent convenir systématiquement à l'analyse d'une œuvre contemporaine, mais qu'un type d'intrigue basé

[705] AYGALAS (Francisco), *El régimen penintenciario español*, Prólogo de Raimundo Fernández Cuesta, Madrid, Editorial, 1951, p. 85. Cité par VINYES (Ricard), *op.cit.*

sur les variations thymiques est plus efficace. Les propriétés dynamiques des phénomènes musicaux peuvent s'avérer génératrices de sens, en l'absence notamment d'évolutions thématiques voire même de thèmes (au niveau figural, l'angoisse en est un exemple ; au niveau formel, les lents passages euphoriques de *Tenebrae* – crescendos accompagnant les longues montées unificatrices –, marquent des retournements majeurs dans la proto-intrigue[706]). Les évolutions thymiques s'associent le plus souvent, pour la signification sensible au niveau formel, de topiques ou de sèmes qui transmettent un contenu patent et indéniable : ainsi de l'explosion de violence ponctuelle dans *El Sueño*, exécutée dans une nuance *fortississimo*, passage qui bouleverse le sens de l'œuvre et inaugure une diffusion sonore des affres consécutives à cette violence. Ou encore, de la dysphorie accompagnant les nombreuses figures de la lente disparition, notamment avec fragmentation ou dislocation, chez Halffter et Posadas, qui influe sur cette signification de dégradation lugubre. L'alternance d'euphories liées à l'évocation du mal, de la violence et/ou de l'indéfinissable (par les clusters, ou les puissants accès de démesure et de brouillage), et de dysphories ou d'aphories interminables dans *Officium Defunctorum* accroît le potentiel de « dramatisation indicible »[707].

En plus de présenter un grand nombre de figures liées à l'indicible évènement, ces œuvres rendent sensibles des proto-intrigues marquées de son sceau ; soit qu'elles soient encadrées et hantées par les moments faisant entendre le dépassement de la limite, le chaos ou la mort, soit qu'elles prennent un tournant inattendu par l'entremise d'un phénomène sonore fait de démesure et de violence, les figures ou topiques liés à l'indicible se succèdent ou se répondent, entrant en résonance, par séquences correspondant parfois à une chronologie vraisemblable des faits et des émotions causées (la souffrance qui succède à la violence, et la tristesse – par les sanglots faits de sauts d'intervalles – qui découle de la souffrance dans *El Sueño* ; les plaintes ressassées dans *Officium Defunctorum* qui succèdent aux cris violents en clusters ; la lente disparition des voix qui se désintègrent évoquant le non-être, la perte totale d'identité après un brouillage dans la saturation figurant le dépassement de la limite, par démesure voire altérité absolue qui manifeste l'incommensurable d'un évènement contraire à l'harmonie et l'intelligibilité…) C'est ainsi que les types d'intrigue des récits du génocide par

[706] Voir aussi le rôle véritablement structurant de telles montées ou *anabases* dans *Kassandra* de François-Bernard Mâche remarquées par Marta Grabócz. GRABOCZ (Marta), *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2013, pp.196-200.

[707] Formule que nous reprenons de Michael Rinn.

Michael Rinn nous ont servi à identifier des traits communs dans les musiques analysées : premièrement, l'aggravation et l'amélioration diffusées par les phénomènes sonores pouvant présenter un état, propre à un *être* ou une communauté virtuels – mais aussi audibles par des changements de topiques ou de sèmes. Nous avons ainsi pu déceler que les alternances entre le topique du lugubre et l'éclatement chaotique d'un côté, et l'unification ascendante de l'autre dans *Tenebrae* – s'avèrent fondamentaux dans l'articulation de cette œuvre et rappellent l'alternance inhérente à l'intrigue en spirale avec ses moments euphoriques et dysphoriques. Constantes proto-narratives également relevées sous d'autres formes dans *Officium Defunctorum* (les améliorations par le recentrement et le changement d'intensité et l'incursion du choral tonal, quand les dégradations, nous l'avons vu, sont récurrentes : dissonance extrême, « pollution » de la tonalité, désagrégation des parties, brouillage, etc.) ou dans la troisième *Daliniana* (améliorations par les retours de la tanquillité du « rêve » – motif thématique d'*El Sueño* et dégradations par l'éclatement chaotique). Deuxièmement, les caractéristiques de l'intrigue circulaire qui, ici, font retomber la musique à sa situation de départ (l'extrême tension et le vide pour *Officium Defunctorum*, le lugubre « aggravé » pour *Tenebrae*, l'angoisse saisissante pour *El nacimiento…*), ainsi que les nombreuses réminiscences des phénomènes rendant audible un évènement indicible, inscrivent les proto-récits de ces trois œuvres dans ce double profil narratif[708].

Les icônes, indices et symboles de Charles S. Peirce nous ont semblé particulièrement adéquats à notre mise en lumière des figures sonores et artistiques de l'indicible ; c'est aussi par les correspondances de ces figures entre arts que nous avons mesuré leur validité. La décomposition des phénomènes sonores en sèmes, possible grâce aux travaux antérieurs de Greimas, nous a été très utile pour analyser des musiques contemporaines qui, pour élucider une signification, ne possèdent pas, selon nous d'outils plus adéquats ; mais c'est justement la pluralité d'approches analytiques, employées au cas par cas, qui nous a permis d'affiner et de renforcer les significations des figures ou passages musicaux. L'analyse structurelle musicologique traditionnelle, nous a permis d'intégrer les figures dans une forme et de repérer la sémiose interne, grâce à laquelle nous avons saisi des éléments de signification importants (ex : les retours des topiques, leur place dans l'œuvre qui confirme l'absence de catharsis et renforce l'indicible (*Officium Defunctorum, El nacimiento de la angustia liquida, Tenebrae*) et/ou structure la proto-intrigue circulaire et/ou en spirale (*Tenebrae*/*Officium Defunctorum*/*Daliniana 2* et *3*), les retours des figures (plaintes dans

[708] Ainsi qu'*El Sueño* qui retourne au « calme » onirique.

Tenebrae, angoisses dans *Daliniana 2* et *3*, motif thématique dans *El Sueño* et *El nacimiento de la angustia liquida*, etc.) qui leur donnent parfois une nouvelle signification, l' atténue (les résidus des plaintes dans *Tenebrae*), les transforme ou non (retour à l'identique des angoisses modérées dans *El Sueño*), les associe à d'autres manifestations de l'indicible ou topiques… Ces méthodes s'inter-imbriquent : le traitement évolutif du motif thématique d'*El Sueño* peut s'entendre dans une perspective purement technique dans son altération puis sa fragmentation ; mais les caractéristiques sonores appellent des correspondances extra-musicales, de l'ordre du vécu par le partage de ces caractéristiques dans un effet miroir qui, comme l'expliquerait Stern, transforme la perception réelle du phénomène artistique en sensation virtuelle de violence, souffrance, tristesse, etc.

Les disjonctions qui exhibent l'impossible à *narrer*, à lier en un récit cohérent le substrat dont il est question s'ancrent dans ces musiques, dans des univers marqués par la rupture d'harmonie. La multiplicité des détours qu'elles diffusent peuvent être mises en parallèle avec des œuvres littéraires comme l'*Arrêt de mort* de Blanchot ou l'*Écriture ou la Vie* de Semprún. Les rappels d'évènements sonores marqués (la violence, les plaintes, la démesure, l'altérité absolue, etc.) font aussi écho à ces œuvres dans lesquelles les évènements indicibles sont racontés en plusieurs fois ou revécus différemment (voir partie 1) ; ils pointent surtout la persistance en l'homme de ce type d'évènement et la hantise qu'il produit, ainsi que le trouble (trou ou chaos) qui lui succède, ainsi qu'en ont témoigné les auteurs par leurs propos personnels ou ceux de leurs narrateurs (Rithy Pahn ou le narrateur de l'*Écriture ou la Vie* de Jorge Semprún en ont très clairement explicité la hantise et le pouvoir destructeur, cf. 1), ou par les techniques littéraires ou artistiques basées sur les ruptures, les détours, les dédoublements, les inversions, les superpositions, les effacements… ; techniques que les musiques de notre corpus emploient également pour rendre sensible l'indicible. Ainsi d'*Officium Defunctorum* qui à travers un proto-récit musical non-chronologique voit les retours multiples de la violence indicible, du flou lié à l'incommensurable, de l'indistinction proche de la disparition (mais différente du néant), de la désintégration, du vide. Mais aussi de *Tenebrae* dont les retours en apparence désordonnés de certains topiques marqués (on note notamment à ceux de la plainte, du chaos, du lugubre) symptomatisent tout à la fois l'omniprésence et l'imprévisibilité du retour de l'indicible évènement. Certains de ses aspects reviennent donc à des moments impromptus, hantant l'œuvre à la manière dont souvenirs ou appréhensions indésirables et morbides assailliraient un individu ayant expérimenté un évènement indicible.

Les figures musicales qui accompagnent ces aspects de l'indicible évènement s'avèrent parfois constituer de véritables mythèmes dans ces compositions contemporaines, indépendamment de l'éventuel texte associé, en assumant des fonctions polarisantes : mort (*Officium Defunctorum, Tenebrae*), bataille (*Daliniana I*), révolte, réunification (*Officium Defunctorum, Tenebrae*), chaos ou chaotisation (*Daliniana I, Officium Defuntorum, Tenebrae*), oppression (*Los desastres de la guerra*), folie (*Los desastres de la guerra*), etc., véhiculées par la musique-même et parfois contradictoire ou contrastée vis-à-vis du texte correspondant. La comparaison entre le contenu du texte et la musique montre que la musique exprime seule certaines figures de l'indicible qui correspondent à des moments-clés du proto-récit sensible. Ex : *Officium Defunctorum* :

(texte)	Mort/péché	« *Canticum poenitentiale* » Mort/péché	mort historique de Jésus
(musique et sémantisme inhérent)	mort/**horreur**/**souffrance**…	violence/plaintes/ brouillage par saturation brouillage par disparition	**Choral tonal** pollué par les dissonances superposées

(texte)	« nouveau ciel, nouvelle terre »	chant de joie
(musique et sémantisme inhérent)	réunification, révolte, **mais aussi violence et altérité absolue**	**Chaos, cris, démesure** …

Quand il n'y a pas de texte, ces mythèmes constituent aussi des moments-clés du proto-récit sensible, à l'image de l'irruption de violence dans *El Sueño* qui déclenche la suite des représentations de l'évènement traumatique ; de la figure de la folie dans le *Quatuor n°4* qui s'inscrit dans un topique final nouveau formé par la concaténation des deux premiers

topiques (action d'oppresser pour S1 et insaisissable angoisse dans S2) « en tant que résultat ou conclusion téléologique du mouvement »[709].

D'une manière générale, ces musiques font entendre un chaos, un flou, une errance, une prépondérance de la pulsion de mort et une incommunicabilité qui témoignent d'un état prégnant dans l'ère correspondante. Les évènements contemporains – la guerre d'Espagne, mais aussi les autres guerres, génocides, attentats, etc. – ont indubitablement contribué à ces représentations de l'indicible. Les restes d'une époque bouleversée et meurtrie semblent s'inscrire dans de tels passages et bien d'autres, et confirment l'esthétique d'exhibition du mal dans la veine d'Adorno, souvent de manière plus crue.

Semble posée également la question de l'homme vis-à-vis de sa tendance à un désir de possession qui relève du primitivisme, voire de l'animalité et qui va à l'encontre d'un partage – et même d'un véritable plaisir – pouvant être l'apanage d'une civilisation idéale : l'analyse musicale pourrait, en vertu des affects et topiques qu'elle véhicule au cours du temps (et de leurs associations particulières), révéler des manières d'être, des enseignements ontologiques de l'ordre du sensible allant au-delà du mot. Les liens audibles entre le primitif et la violence ou la mort révèlent par exemple des particularités de ces signifiés : on peut notamment y entendre un témoignage artistique d'une correspondance culturelle – mais peut-être aussi naturelle – entre une certaine idée de l'obscurantisme et une latence de la mort. Le primitivisme et ses conséquences s'entendent et impliquent tout à la fois un excès et un manque ; un excès par le dépassement de la limite du dicible et du tolérable, et un manque d'associations élémentaires pour former une idée intelligible ou articulée. Il s'entend donc à la fois comme lacune (d'un mode d'être civilisé, articulé, harmonieux) et comme transgression. L'impossibilité de dire, mais aussi de créer et même de *construire* s'avère alors être une constante de ces deux extrémités : l'en-deça et l'au-delà du mot, qui se rejoignent dans l'indicible de l'évènement-limite par le primitivisme et l'incommensurable. Exemple parmi tant d'autres de ce que les « puissances hormonales sémantiques » (Durand) qui relient plusieurs topiques ou affects dans la musique et leurs manières de se lier trouvent ainsi une possible manière d'entendre (au sens kantien) leurs liens dans l'expérience de l'indicible évènement par leur permanence dans l'imaginaire créateur. Si les figures artistiques se font ici l'épiphanie de l'indicible de l'évènement-limite, il nous semble que l'indicible – dans son sens global, par excès de richesse du sensible – pourrait être éclairci par la musique de

[709] GRABOCZ (Marta), *Musique, narrativité, signification*, *op.cit.*, p.101.

manière plus générale et diversifiée. Un travail nous semble alors à venir en particulier sur d'autres caractéristiques de l'être, insaisissables par les analyses prenant les mots comme outils. Mieux connaître l'homme pour mieux le comprendre, afin de lui faire ressentir le danger du primitivisme même en tant que réaction, nous semble incontournable pour, à l'avenir, permettre, peut-être, d'endiguer (qui sait ?) certaines des effrayantes régressions qu'actualisent les guerres, les exterminations systématiques, et la destruction d'autrui en général ; au fond, de ce qui relève d'une sursaturation – au sens chimique – de la mort, dont nous avons relevé la prégnance dans les phénomènes sonores de l'indicible contextualisé, dans la psyché de l'assassin.

BIBLIOGRAPHIE

1. A. ESTHÉTIQUE DE L'INDICIBLE VIOLENCE

Ouvrages

ASSOCIATION DES AMIS D'HENRI BARBUSSE ; HISTORIAL DE LA GRANDE GUERRE, *L'art, mémoire de la guerre, l'art, mémoire de l'indicible*, Péronne : Historial de la Grande Guerre, 1999.

GIRONDE (Michel)(dir.), *Les mémoires de la violence : littérature, peinture, photographie, cinéma*, Paris : l'Harmattan, 2013.

GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort […]*, [Paris] : J. Corti, 1988.

JIMENEZ Marc (dir.), *L'art dans tous ses extrêmes*, actes du séminaire Interarts de Paris 2009-2010, collection « L'Université des arts », Paris : Klincksieck, 2012.

ROLLET (Patrice), *Passages à vide : ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris : P.O.L, 2002.

Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, *Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir*, actes du 7ème colloque international, Budapest, 29 septembre-3 octobre 1993, Paris : Klincksieck, 1996.

Thèses

COUTÉ (Pascal), *Figures de l'humain et de l'inhumain dans le cinéma de Steven Spielberg*, thèse de doctorat en arts, Université de Caen, [s.l.] : [s.n.], 2012.

MEDINA (Javiera), *Esthétique de la résistance : photographie et dictature : Chili 1973-2006*, thèse de doctorat : esthétique, science et technologie des arts, Paris : Université de Paris 8, 2013.

Article de revue papier

BERTHIER (Nancy), « Guernica ou l'image absente », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, BDIC, n°89-90, 2008. Disponible en ligne à l'adresse : file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/MATE_089_0004.pdf.

Article de revue numérique

CHIMOT (Jean-Philippe), « Les désastres de la guerre », *Amnis* [En ligne], 6 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 20 septembre 2015. URL : http://amnis.revues.org/900.

1. B. ESTHÉTIQUE DE L'INDICIBLE EN LITTÉRATURE

Ouvrages

BOUJU (Emmanuel), *Réinventer la littérature : démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste*, préf. de Jorge Semprún, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2002.

Centre de Recherche sur l'imaginaire de l'Université catholique de Louvain et le Centre de recherches interactions culturelles européennes de l'Université de Bourgogne, *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, actes du colloque du 18 au 20 octobre 2004, Dijon : Éd. universitaires de Dijon, 2006.

DE LA MOTTE (Annette), *Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Ars Rhetorica 14, [Münster] : Lit, 2004.

GENETTE (Gérard), *Fiction et diction*, Paris : éditions du Seuil, 2004.

GOLDENSTEIN (Jean-Pierre)(dir.), *Les blancs du texte*, actes du colloque du 10 décembre 2004, Université du Maine, [Le Mans] : [Université du Maine], 2007.

KILLEEN (Marie-Chantal), *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2004.

LABAUNE-DEMEULE (Florence)(dir.), *V.S. Naipaul, écriture de l'altérité, altérité de l'écriture*, actes du colloque international de Lyon des 12 et 13 décembre 2008, Paris : Michel Houdiard, 2010.

LÉVY (Clara), *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*, Paris : Presses universitaires de France, 1998.

MELLIER (Denis), *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.

MERTENS (Pierre), *Écrire après Auschwitz ? : Semprun, Levi, Cayrol, Kertész, Tournai : La Renaissance du Livre*, 2003.

NICOLADZÉ (Françoise), *La deuxième vie de Jorge Semprún : une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Castelnau-le-Lez : Climats, 1997.

PRINCE (Nathalie) et GUILLAUD (Lauric)(dir.), *L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction*, actes du colloque des 22, 23 et 24 novembre 2007 à l'Université du Maine (Le Mans), Paris : Michel Houdiard éditeur, 2008.

SEMILLA DURAN (María Angélica), *Le masque et le masqué : Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2005.

TADIÉ (Jean-Yves), *Le Roman au XX^e siècle*, Paris : Éd. Belfond, Pocket, 1990, 1997.

Thèses

BARGEL (Antoine), *Jorge Semprun, le roman de l'histoire*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, Université de Lyon2 ; Université de l'Oregon, 2010, p.29. Disponible en ligne : https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11145/Bargel_Antoine_phd2010su.pdf?sequence=1. Consulté le 25/08/2015.

BERTRAND (Lucie), *Écritures de l'indicible aux XIXe et XXe siècle*, thèse de doctorat en Lettres modernes, Université de Nice, 2010.

GALICHON (Isabelle), *Le récit de soi comme écriture de résistance face au nazisme : du sentiment à l'acte : définition d'une poétique du récit de soi en résistance*, thèse de doctorat en littérature, Université de Bordeaux III, 2013.

MULIGO (Emmanuel), *Écrire l'indicible : pour une étude du témoignage de Yolande Mukagasana*, thèse pour l'obtention de la « maîtrise ès arts », Queen's University, Kingston (Canada), 2012. En ligne : http://qspace.library.queensu.ca/bitstream/1974/7466/1/Muligo_Emmanuel_201209_MA.pdf

TÉCHÉNÉ (Claire), *La musique dans la poésie : une figure de l'altérité chez les Romantiques anglais*, thèse de doctorat à Paris 7, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2012.

SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), « Le langage de l'indicible abjection dans *Salomé* d'Oscar Wilde », Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté dans la revue, « Coulisses », janvier 2005, pp. 151-63. Reproduit dans Rue des beaux-arts n°37 (mars/avril 2012), disponible à l'adresse http://www.oscholars.com/RBA/thirty-seven/37.7/Articles.htm#_ednref11.

Articles ou numéros de revues numériques

ARVA (Eugene) & ROLAND (Hubert), *Magical Realism as Narrative Strategy in the Recovery of Historical Traumata, Interférences littéraires n°14*, octobre 2014, en ligne :

http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/illi14numerocomplet.pdf. Consulté le 31/01/2016

GARDEREAU (Thibault), « ‘‘Voyage sans escale, au plus loin de l’inhumanité’’. Moisson de crânes d’Abdourahman Ali Waberi », in *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 4, « Indicible et littérarité », s. dir. Lauriane Sable, mai 2010, pp. 117-128. http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/il4thibaultgardereau.pdf

Journée d’étude

MONDES AMÉRICAINS (CNRS-EHESS), *Écriture de l’histoire et émotions dans les mondes ibériques*, journée d’étude internationale d’histoire des sensibilités, 17/10/2013, EHESS, Paris.

LITTERATURE

BLANCHOT (Maurice), *L’Arrêt de mort*, Paris : Gallimard, 1971, 1ère édition 1948.

BORGES (Jorge Luis), *Le livre de sable*, [Paris] : Gallimard, 1978.

CARTANO (Tony), *Des gifles au vinaigre*, [s.l] : Albin Michel, 2010.

DURAS (Marguerite), *La Douleur*, Paris : P.O.L., 1985.

GIMÉNEZ CORBATÓN (José), *La clameur de l’eau*, éditions de la Ramonda, 2011.

RIMBAUD (Arthur), “Alchimie du verbe”, *Une saison en enfer*, Poésies complètes, Paris : Gallimard, 1963.

ROMAINS (Jules), *La Vie unanime, poème*, Paris : l’Abbaye, 1908.

SCHWOB (Marcel), « La machine à parler » [1891], in *Le Roi au masque d’or*, [s.l.] : Éditions du Boucher, 2003, disponible sur internet à l’adresse : <http://books.google.fr/books?id=cF6TKC8UeooC&pg=PT61&lpg=PT61&dq=schwob++machine+%C3%A0+parler&source=bl&ots=FRKPSI3ZEw&sig=iXs54Yoir8lpNK0TWe--PeqbDyo&hl=fr&sa=X&ei=bKCvUqOIM4y00wXE5ICgBw&ved=0CGAQ6AEwCTgK#v=onepage&q=schwob%20%20machine%20%C3%A0%20parler&f=false>. Consulté le 17/12/2013.

SALVAYRE (Lydie), *Pas pleurer*, Seuil, 2014.

SEMPRÚN (Jorge), *Mal et modernité […]* ; *Vous avez une tombe au creux des nuages*, [Castelnau-le-Lez] : Climats, 1995.

SEMPRÚN (Jorge), *Autobiographie de Federico Sanchez*, Paris : éditions du Seuil, 1978.

SEMPRÚN (Jorge), *L'écriture ou la vie*, [Paris] : Gallimard, 1996.

1. C. FILMOGRAPHIE

AMENÁBAR (Alejandro), *Les autres*, 1h45 min, 2001.

ARRABAL (Fernando), *L'arbre de Guernica*, 1h50 min, 1975.

ARRABAL (Fernando), *Viva la Muerte*, 1h30 min, 1971.

DEL TORO (Guillermo), *Le labyrinthe de Pan*, 1h52 min, 2006.

DEL TORO (Guillermo), *L'échine du diable*, 1h47 min, 2001.

GODARD (Jean-Luc), *Histoire(s) du cinéma*, 4h27 min, 1988.

HESSENS (Robert) et RESNAIS (Alain), *Guernica*, cout-métrage, 13 min, 1950.

LAZAGA (Pedro), *Assaut colline 408*, 1h43min, 1960.

MEDINA (Juan Carlos), *Insensibles*, 1h42 min, 2012.

NEMES (László), *Le Fils de Saul*, 1h47 min, 2015.

RESNAIS (Alain), *Hiroshima mon amour*, 1h32 min, 1959.

RESNAIS (Alain), *La Guerre est finie*, 2h01 min, 1966.

ROSSIF (Frédéric), *Mourir à Madrid*, documentaire, 1h25 min, 1963.

SPIELBERG (Steven), *La liste de Schindler*, 3h15 min, 1994.

VON TRIER (Lars), *Antichrist*, 1h48 min, 2009.

2. A. SÉMIOTIQUE, SCIENCES DU LANGAGE, THÉORIE DU RÉCIT

Ouvrages

DELEDALLE (Gérard), *Charles S. Peirce. Écrits sur le signe*, coll. L'ordre philosophique, Paris : Seuil, 1978.

EVERAERT-DESMEDT (Nicole), *Interpréter l'art contemporain [Texte imprimé] : la sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles : De Boeck et Larcier, 2006.

FONTANILLE (Jacques)(dir.), *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
PEIRCE (Charles Sanders), *Pragmatisme et pragmaticisme*. Œuvres I, Paris : Le Cerf, 2002.

PEIRCE (Charles Sanders), *The essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol.2, The Peirce Edition Project, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1998.

RASTIER (François), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris : PUF, 1991.

RINN (Michael), *Les récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne ; Paris : Delachaux et Niestlé, 1998.

The Collected Papers of C.S. Peirce, vols.1-6 édités par Ch. Harsthorne et P. Weiss (1931-35), vols.7-8, éd. par A. Burks, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

TIERCELIN (Claudine), *La pensée-signe. Études sur C.S. Peirce*, éditions J. Chambon, 1993.

Thèses

LEFORT (Pascaline), *De l'indicibilité à l'écriture de la mémoire des camps*, thèse de doctorat en Sciences du langage, Université d'Amiens, 2009.

VALLESPIR (Mathilde), *L'exorcisme produit par des œuvres poétiques et musicales de la guerre et du direct après-guerre (1939-1950)*, thèse de doctorat en linguistique à Paris 4, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2004.

Articles ou numéros de revues papier

GREIMAS (Algirdas Julien) et RASTIER (François), "The Interaction of Semiotic Constraints", in *Yale French Studies* 41, 1968, pp.86–105. Published by : Yale University Press, DOI: 10.2307/2929667. Disponible en ligne à l'URL: http://www.jstor.org/stable/2929667.

RINN (Michael)(dir.), *Avec le génocide, l'indicible*, *Protée*, vol.37, n°2, septembre 2009, Département des arts et lettres – Université du Québec à Chicoutimi, en ligne : http://constellation.uqac.ca/2399/2/Vol_37_no_2.pdf. Consulté le 24/01/2016.

2. B. SIGNIFICATION ET SÉMIOTIQUE MUSICALES

Ouvrages

ADORNO (Theodor), *Figures sonores*, Genève : Contrechamps, impr.2006.

AGAWU (Kofi), *Playing with signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALMEN (Byron), *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 2008.

ARBO (Alessandro) (éd.), *Perspectives de l'esthétique musicale, entre théorie et histoire*, Paris : L'Harmattan, 2007.

COHEN-LEVINAS (Danielle)(dir.), *Musique, affects et narrativité*, revue *Rue Descartes* n°21, Paris : CIPH/PUF, 1998.

DELIEGE (Célestin), *Sources et ressources d'analyses musicales*, Mardaga, 2005.

GRABOCZ (Marta), *Musique, narrativité, signification*, l'Harmattan, 2009.

GRABOCZ (Marta)(dir.), *Sens et signification en musique*, Paris : Hermann Editeurs, 2007.

HATTEN (Robert), *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington : Indiana University Press, 1994.

IMBERTY (Michel), *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, vol.2, Paris : Dunod, 1981.

Le sens de la musique (1750-1900), édition de Violaine Auger, Éditions Rue d'Ulm : Paris, 2005.

MATTHESON (Johann), *Der vollkommene capellmeister*, Hambourg, 1739.

MATTHESON (Johann) et HARRISS (Ernest Charles), *Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister : a Revised Translation with Critical Commentary*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981.

MIEREANÚ (Costin) et HASCHER (Xavier) (dir.), *Les universaux en musique : actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*, préf. de Michel Guiomar, Paris : Publications de la Sorbonne, 1998.

PIRRO (André), *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Paris : Librairie Fischbacher, 1907. Disponible sur internet : https://archive.org/details/lesthtiquedej00pirr.

TAGG (Philippe), « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires. L'expression musicale de l'angoisse », in NATTIEZ (Jean-Jacques)(dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, 5. L'Unité de la musique,* Arles-Paris/Actes Sud-Cité de la Musique, 2007, pp. 743-772.

TARASTI (Eero), *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris ; Budapest ; Kinshasa [etc.] : l'Harmattan, 2006. Édition établie, traduite et revue par Daniel Charles et Emmanuel Gorge, à partir de *Signs of Music*, Berlin ; New-York : éditions Mouton de Gruyter, 2002.

TARASTI (Eero), *Sémiotique musicale*, trad. par B. Dublanche, Limoges : PULIM, 1996. Ouvrage original : *A theory of Semiotics*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1994.

TARASTI (Eero), *Mythe et musique*, trad. par Damien Pousset, éditions Michel de Maule, 2004. Ouvrage original : *Myth and Music : A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, La Haye : Mouton Publishers, 1979.

VECCHIONE (Bernard) et HAUER (Christian) (éd.), *Le sens langagier du musical, sémiosis et Herméneia. Actes du 1erSymposium d'Aix-en-Provence* (pp. 147-167), Paris : L'Harmattan, 2009

WAGNER (Richard), *Lettre sur la musique*, in *Quatre poèmes d'Opéra [Texte imprimé] : Le Vaisseau Fantôme-Tannhaeuser-Lohengrin-Tristan et Iseult : Précédés d'une lettre sur la musique*, Paris : Librairie Nouvelle, 1861. Disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_la_musique_(Richard_Wagner).

Articles d'ouvrages collectifs

MONELLE, Raymond (2007), « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », in GRABOCZ (Marta)(dir.), *Sens et signification en musique,* Paris : Hermann Editeurs, 2007, pp. 177-193.

Articles de revues

CHARLES-DOMINIQUE (Luc), « Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure. », *Insistance* 1/2011 (n° 5), pp. 83-95. Disponible en ligne : URL : www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-83.htm

LALITTE (Philippe) et al., « The Perceptual Structure of Thematic Materials in The Angel of Death, in *Music Perception*, hiver 2004, vol.22, n°2, pp.265-296.

NATTIEZ (J-J), “Can One Speak of Narrativity in Music?”, in Journal of the Royal Musical Association, Vol.115, No.2, 1990, pp.240-257.

Articles de revues numériques

GRABOCZ (Márta)**,** « Métamorphoses de l’intrigue musicale (XIX^e^-XX^e^ siècles) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 16 novembre 2015. URL : http://narratologie.revues.org/6503.

NATTIEZ (Jean-Jacques), « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, consulté le 04 novembre 2015. URL : http://narratologie.revues.org/6467.

3. A. PHILOSOPHIE

Ouvrages

ADORNO (Theodor), *La dialectique négative*, Paris : Payot & Rivages, 2003.

ADORNO (Theodor), *Théorie esthétique, Paris : Klincksieck, 1974.*

BENJAMIN (Walter), *Expérience et pauvreté*, Paris : Payot & Rivages, 2011.

BERGSON (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, 6ème édition, 1908. 1ère édition 1886. Disponible sur internet : https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_les_donn%C3%A9es_imm%C3%A9diates_de_la_conscience/Chapitre_III.

DAMASCIUS LE DIADOQUE, *De l’ineffable et de l’un*, Paris : les Belles lettres, 1986.

DESCARTES (René)*, Les passions de l’âme,* Paris : Henry Le Gras, 1649.

DUMMETT (Michael), *Truth and Other Enigmas*, Londres : Duckworth, 1978.

HEGEL (G.W.F), *Esthétique*, Paris : Librairie Générale Française, 1996.

HEIDEGGER (Martin), *Être et temps*, Paris : Gallimard, 1986.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *La mort*, Paris : Flammarion, 1966.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir). *La musique et l’ineffable*, Paris : Seuil, 1983.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Le Mal*, Cahiers du Collège philosophique, Paris : Arthaud, 1947.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Le Pur et l'Impur*, 2e éd., 1ère éd. 1960, Paris : Flammarion, 1978.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *Penser la mort ?*, [Paris] : Liana Levi , 2003.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir), BERLOWITZ (Béatrice), *Quelque part dans l'inachevé*, [Paris] : Gallimard, 1978.

KANT (Emmanuel), *Critique de la raison pure* [1781] ; [remaniée en 1787], 8ème éd., trad. par A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2012.

KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger* (*Kritik der Urteilskraft*) [1790], trad. par A. Philonenko, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1965.

KENNARD (Fredrick), *Thought experiments. Popular Thought Experiments in Philosophy, Physics, Ethics, Computer Science and Mathematics*, First Editions, 2015.

KRISTEVA (Julia), *Étrangers à nous-mêmes*, [Paris] : Gallimard, 1991.

KRISTEVA (Julia), *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980.

LOCKE (John), *Essai philosophique concernant l'entendement humain,* Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques 1998», livre 3.

LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : Minuit, 1979.

LYOTARD (Jean-François), *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris : Klincksieck, 2014.

MORANA (Cyril) et OUDIN (Éric), *La liberté. D'Épicure à Sartre*, coll. Petite philosophie des grandes idées, Paris : Éditions Eyrolles, 2010.

NANCY (Jean-Luc), *La Communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgeois, 1986, 1990.

PAYOT (Daniel), *Après l'harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres*, Circé, 1978.

RICŒUR (Paul), *Temps et récit*, volumes I-III, Paris : Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985.

WITTGENSTEIN (Ludwig), *Tractatus Logico-philosophicus*, trad. de Gilles Gaston-Granger, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1961.

WITTGENSTEIN (Ludwig), *Grammaire philosophique*, Paris : Gallimard, 1980.

Étude de recueil

RICŒUR (Paul), « Pour une théorie du discours narratif », in TIFFENEAU (Dorian)(dir.), *La Narrativité*, coll. Phénoménologie et herméneutique, Paris : Éd. du CNRS, 1980.

Thèse

MENEKSEGIL (Anouk), *Le dire et l'indicible*, thèse de doctorat en philosophie, Paris: [s.n.], Université Paris-Sorbonne, 1992.

Article de revue

CAHEN (Gérald), « Dire l'indicible », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2009/3 TOME 93, pp.495-508, disponible en ligne : http://www.cairn.info.gate3.inist.fr/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2009-3-page-495.htm. Consulté le 05/12/2014.

Article universitaire en ligne

FOX-MURATON (Mélissa), « Penseurs de l'indicible: Wittgenstein, Artaud et le mal-à-dire – au-delà des limites du langage », Université de Clermont 2, pp.9-10, disponible à l'adresse : http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos2/logosphre-n2/mlissa-fox/!.

Séminaire

BADIOU (Alain), « De la dialectique négative dans sa connection à un certain bilan de Wagner », Séminaire Musique Philosophie, séance du samedi 22 janvier 2005, école Normale Supérieure, Paris, transcription Nancy Mentelin, disponible en ligne : http://www.lacan.com/badwagnertwo.htm

3. B. ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE

Ouvrages

BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : éditions José corti, 1942.

BERGEZ (Daniel), *Littérature et peinture*, Paris : éditions Armand Colin, 2004.

CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles*, éd. revue et corrigée, Paris : Robert Lafont, 2005.

COYPEL (Charles-Antoine), « Parallèle de l'Éloquence & de la Peinture » (1749), *Mercure de France*, mai 1751.

DURAND (Gilbert), *Champs de l'imaginaire*, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 1996.

DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11ème édition, 1ère édition 1960, Paris : Dunod, 1993.

DURAND (Gilbert) et CHAOYING (Sun), *Mythe, thèmes et variations*, Éditions Desclée de Brouwer, collection « Sociologie du quotidien », 2000.

LOCATELLI (Aude)(dir.), *Musique et littérature*, Université de Provence, actes du colloque « Rencontres Sainte Cécile » (5), du 3 au 9 juillet 2008, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2011.

MICHAUD (Yves), *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, [Paris], A.Fayard, 2011.

SOURIAU (Étienne), *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.

STERN (Daniel), *Le monde interpersonnel du nourrisson*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

TOUYA DE MARENNE (Éric), *Musique et poétique à l'âge du symbolisme*, Paris ; Budapest ; Kinshasa : l'Harmattan, 2005.

Article de revue

ARAMBASIN (Nella), « Le parallèle arts et littérature », in *Revue de littérature comparée* 2/2001 (n° 298), Paris : Klincksieck, pp. 304-309, disponible en ligne : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-2-page-304.htm. Consulté le 01/02/2016.

Article de revue en ligne

NOUVELLE REVUE D'ESTHETIQUE, *L'Artialisation des émotions*, 2014/2 (n° 14), Presses Universitaires de France, 2014. ISSN : 1969-2269, ISSN en ligne : 2264-2595, ISBN : 9782130629085, en ligne : http://www.cairn.info.gate3.inist.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2014-2.htm.

4. PSYCHOLOGIE

Ouvrages

FERENCZI (Sandor), *Le traumatisme*, Paris: Payot et Rivages, 2006.

LEBIGOT (François), *Le traumatisme psychique*, Bruxelles : Yapaka.be [Ministère de la communauté française de Belgique], 2ème édition, 2011.

ROQUES (Jacques), *EMDR- Une révolution thérapeutique*, La Méridienne ; Desclée De Brouwer, sept. 2004.

Article de revue

ROMANO (Hélène), « Prise en charge médico-psychologique immédiate des enfants et adolescents exposés à un événement traumatique », *Cliniques* 1/2013 (N° 5), p. 166-182. Disponible sur internet : <URL : www.cairn.info/revue-cliniques-2013-1-page-166.htm.>. Consulté le 22/05/2015.

SOFIYANA (Agnès), « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur La Lettre volée. », *La clinique lacanienne* 1/2005 (no 8), p. 199-220. Disponible sur internet : URL : www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2005-1-page-199.htm

Article de revue numérique

PINON (Nicolas), « De quelques remarques psychologiques sur une possible traduction de l'indicible en dicible », dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 4, « Indicible et littérarité », dir. Lauriane Sable, mai 2010, pp.249-258. Disponible en ligne : http://interferenceslitteraires.be/sites/drupal.arts.kuleuven.be.interferences/files/il4nicolaspinon.pdf

5. HISTOIRE

Ouvrages

AL-SA'DAWI (Nawal), *Memorias de la cárcel de Mujeres*, Madrid : Horas y Horas, 1995.

AROSTEGUI (Julio) et GODICHEAU (François)(eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid : Marcial Pons, 2006.

BACHOUD (Andrée) ; SICOT (Bernard)(dir.), *Sables d'exil : les républicains espagnols dans les camps d'internement au Maghreb*, 1939-1945, Perpignan : Mare nostrum, 2009.

BENNASSAR (Bartolomé), *Un Siècle d'or espagnol : vers 1525-vers 1648*, Robert Laffont, 1982.

BOLLOTEN (Burnett), *La Révolution espagnole: La Gauche et la lutte pour le pouvoir* (*The Grand Camouflage*), trad. par Élisabeth Scheidel-Buchet, éd. Ruedo Ibérico, 1977.

CENTRE DE RECHERCHES HISPANIQUES, *Exils et immigrations hispaniques au XXème siècle*, revue de l'Université de Paris 7, n°1, Paris : CERIC (Centre d'Etudes et de Recherches Intereuropéennes Contemporaines), 1993.

CHALAMOV (Varlam), *Récits de la Kolyma*, trad. du russe par Catherine Fournier, Sophie Benech et Luba Jurgenson, Lagrasse, Éditions Verdier, 2003.

COMMISSION INTERNATIONALE CONTRE LE REGIME CONCENTRATIONNAIRE, *Livre blanc sur le système pénitentiaire espagnol*, Paris : Le Pavois, 1953.

CORTANZE (Gérard de), *Le Madrid de Jorge Semprún*, [Paris] : Éd. du Chêne, 1997.

DEFOURNEAUX (Marcelin), *L'Espagne de Franco pendant la seconde guerre mondiale*, Paris : l'Harmattan, 2008.

FEAL (Carlos), *El Resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la revolución y la guerra civil españolas/ Miguel de Unamuno*, Madrid : Alianza ed., 1991.

FOLTS (Charles Jr.), *The Masquerade in Spain*, Boston: Houghton Mifflin, 1948.

GODICHEAU (François), *Les mots de la guerre d'Espagne*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2003.

GODICHEAU (François), *La guerre d'Espagne. République et révolution en Catalogne (*1936-1939*)*, Paris : Odile Jacob, 2004.

JACKSON (Gabriel), *La República española y la guerra civil*, Barcelone, 1967.

JULIÁ (Santos), *Un siglo de España. Política y sociedad*, Madrid : Marcial Pons, 1999.

KALYVAS (Stathis), *The Logic of Violence in Civil War*, Cambridge University Press, 2006.

LAKS (Simon), *Mélodies d'Auschwitz*, préf. de Pierre Vidal-Naquet, postf. de André Laks, les Éd. du Cerf, 2004.

LOSADA (José Manuel), « Sur le caractère hispanique de Don Juan », *Revue de littérature comparée* 2/2003 (n° 306), p. 197-208. Disponible sur internet :
<URL: www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-2-page-197.htm>. Consulté le 6/05/2015.

MINARRO (Anna) et MORANDI (Teresa) (compiladores), *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la postguerra, la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos*, s.l. : Xoroi, 2012.

MIR (Conxita), *Vivir es sobrevivir: Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Milenio, 2000.

OMS (Marcel), *La guerre d'Espagne au cinéma*, Paris : éditions du Cerf, 1986.

PAYNE (Stanley) et TUSELL (Javier), *La guerra civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*, Madrid, 1996.

PRESTON (Paul) et PALOMINO (Angel), *Francisco Franco : biographies croisées*, adapté et traduit de l'espagnol par Sonia Berthelot, Paris : Grancher, 2005.

THOMAS (Hugh), *La guerre d'Espagne*, Paris : Robert Laffont, 1985.

VERNANT (Jean-Pierre), *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1985.

VERNANT (Jean-Pierre), *L'individu, la mort, l'amour […]*, [Paris] : Gallimard, 1996.

VERNANT (Jean-Pierre), *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris : Grand caractère, 2000.

VINYES (Ricard)**,** *Irredentas, Las presas politicas y sus hijos en las carceles franquistas*, Madrid : Temas de Hoy, 2002.

Articles d'ouvrages collectifs

MORADIELLOS (Enrique), « Ni gesta heroica, ni locura trágica : nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil », in MORADIELLOS (Enrique)(dir.), *La Guerra Civil*, numéro de : "Ayer", ISSN 1134-2277, n°50, Madrid : Asociación de Historia Contemporánea : Marcial Pons, 2003. Consultable en ligne : http://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer50_GuerraCivil_Moradiellos.pdf. Consulté le 26/08/2015.

REIG TAPIA (Albert), «Represión y esfuerzos humanitarios», in *MALEFAKIS (Edward) (dir.), La guerra de España*, Madrid : Taurus, 1997.

Articles de revues papier

SOUTO KUSTRÍN (Sandra), « François Godicheau, *Les mots de la guerre d'Espagne* », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35-1 | 2005, mis en ligne le 15 avril 2008, consulté le 24 mars 2015. URL : http://mcv.revues.org/1435.

VINYES (Ricard), « L'univers carcéral sous le franquisme », *Cultures & Conflits*, 55 | automne 2004, mis en ligne le 08 janvier 2010, consulté le 06 octobre 2015. URL : http://conflits.revues.org/1568.

Numéro de revue numérique

HISPANIA NOVA, Revista de Historia Contemporánea, Núm.13 - (2015), disponible en ligne : < http://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/article/view/2384>. Dossier « Les guerres civiles. Réflexions sur les conflits fratricides à l'époque contemporaine. Europe-Amérique » coordonné par Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA et Severiano ROJO HERNÁNDEZ.

Articles de revues numériques

BERDAH (Jean-François), « Épuration et répression politique en Espagne pendant la guerre d'Espagne et la post-guerre (1936-1945) », *Amnis* [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 01 septembre 2003, consulté le 23 décembre 2015. URL : http://amnis.revues.org/460. DOI : 10.4000/amnis.460.

BONNET (Romain), « Réflexions et jeux d'échelles autour de la notion de « guerre civile européenne » », *Amnis* [En ligne], | 2015, mis en ligne le 30 janvier 2015, consulté le 30 décembre 2015. URL : http://amnis.revues.org/2282.

RODRIGO (Javier), « Furia e historia. Una aproximación a los relatos de las guerras civiles europeas (1919-49) », *Amnis* [En ligne], | 2015, mis en ligne le 30 janvier 2015, consulté le 30 décembre 2015. URL : http://amnis.revues.org/2295.

6. MUSICOLOGIE

Ouvrages

GARCÍA DEL BUSTO (José Luis), *Tomás Marco*, [Oviedo]: Universidad de Oviedo, 1986.

GOMEZ AMAT (Carlos), *Tomás Marco*, Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de educación y ciencia, 1974.

GORGE (Emmanuel), *La musique et l'altérité : miroirs d'un style*, Paris : l'Harmattan, 2008.

KALTENECKER (Martin), *La rumeur des batailles : la musique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles*, [Paris] : Fayard, 2000.

LAFUENTE (Rafael), *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Barcelona : Editorial Barna, 1955.

LE BORDAYS (Christiane), *La musique espagnole*, coll. Que sais-je ?, 2ème édition mise à jour, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

LEFRANC (Pierre), *Le Cante Jondo*, Publications de la Faculté des Lettres de Nice, Nouvelle série, n°48, 1998.

MARCO (Tomás), *Historia cultural de la música*, Madrid : Ed. Autor, 2008.

MARCO (Tomás), *Luis de Pablo*, Madrid : Dirección general de bellas artes, 1971.

MARCO (Tomás), *Música española de vanguardía*, Madrid: Guadarrama, 1970.

MEDINA (Angel), *Josep Soler : música de la pasión*, Madrid : Instituto complutense de Ciencias musicales, 2000.

PABLO (Luis de), *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne (coll.Musiques/Écritures), 1996.

POCHÉ (Christian), *La musique arabo-andalouse*, [Paris] : Cité de la musique ; Arles : Actes Sud, 1995.

Thèses et mémoires

GAN QUESADA (German), *La obra de Cristobal Halffter : creación musical y fundamentos estéticos*, thèse de doctorat, Université de Grenade, 2003. Disponible sur internet à l'adresse : <http://www.academia.edu/1053142/La_obra_de_Cristobal_Halffter_creacion_musical_y_fundamentos_esteticos>. [Consultée le 29/10/2013].

ROMERO (Ernesto), *Différence et identité dans la musique de Cristóbal Halffter et Luis de Pablo. Une approche de la musique contemporaine espagnole à travers l'analyse comparée de Versus de Cristóbal Halffter et Eléphants ivres de Luis de Pablo*, mémoire de Maîtrise dirigé par Ivanka Stoianova, Université de Paris VIII-UFR 'Arts, philosophie et esthétique', 1998.

7. ÉTUDE DES ŒUVRES

7. A. PARTITIONS

HALFFTER (Cristóbal), *Daliniana*, Universal Edition, 1994.

HALFFTER (Cristóbal), *Officium Defunctorum*, [pour choeur satb, voix haute de garcon et orchestre], London : Universal Edition, 1978.

HALFFTER (Cristóbal), *Planto por la víctimas de la violencia*, [pour ensemble de chambre et transformateur de son électrique], London : Universal Edition, 1971.

MARCO (Tomás), *Autodafé.Concierto barroco núm.1*, [pour piano et trois groupes instrumentaux], Madrid: Alpuerto, 1975.

MARCO (Tomás), *Miró*, [pour 8 violoncelles et voix ad libitum], [s.l.] : [s..], 1993.

MARCO (Tomas), *String Quartet n°4*, [s.l.], [s.e], 1996.

PABLO (Luis de), *Sonido de la Guerra*, [pour soprano, tenor, récitant, petit chœur féminin et ensemble instrumental], Milan : Edizioni Suvini Zerboni, 1981.

POSADAS (Alberto), *Oscuro abismo de llanto y ternura*, [pour ensemble], Paris : Éditions Musicales Européennes, 2005.

POSADAS (Alberto), *Tenebrae*, [pour six voix, ensemble et électronique], Paris : Durand, 2013.

SOLER (Josep), *Edipo y Iocasta*, [opéra en deux actes], Oviedo, 1971.

7. B. ENREGISTREMENTS SONORES

HALFFTER (Cristóbal), *Daliniana* [1994], in *HALFFTER : Prélude for Madrid '92/ Daliniana*, *Daliniana : Relojes blandos* (5 : 14); *Daliniana : El sueño* (7 : 57); *Daliniana : El nacimiento de la angustia liquida* (4 : 51), Orquesta Sinfónica de Madrid / Pablo Halffter Caro, dir., Madrid, 15/12/1995, Marco-Polo, Spanish Music Collection 8.225032, [+*Fantasía sobre una sonoridad de G. F. Händel*, *Preludio para Madrid 92* y *Veni creator spiritus*], 1998.

HALFFTER (Cristóbal), *Elegías a la muerte de tres poetas españolas* [1975], Orchestre radio-symphonique de Francfort / Cristóbal Halffter, dir. (Frankfurt, abril-mayo 1997)(28:37), Audivis-Montaigne MO 782111 'Cristóbal Halffter 3', 1998 [+ *Concierto para violoncello y orquesta n. 2*].

HALFFTER (Cristóbal), *Officium Defunctorum* [1978], Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española / Cristóbal Halffter, dir., Madrid, 1993 (53:00), A & B Master Records 93-1, 1993.

HALFFTER (Cristóbal), *Planto por las victimas de la violencia* [1971], (21:14), Membres de la SWF-Sinfonieorchester / Ernest Bour – studio experimental Heinrich-Strobel-Stiftung de la

SWF de Fribourg / Hans-Peter Haller, dir., Donaueschingen, 17.10.1971, in *Donaueschingen Festival 75 Years: 1921 – 1996* (remasterisation numérique), Col Legno, 2008.

MARCO (Tomás), *Autodafe. Concierto barroco núm.1* [1975], (13 : 33), Jean-Pierre Dupuy, piano, Orquesta Filarmoníca de Gran Canaria, José Ramón Encinar, dir., Hyades Arts, 1992 [+ *Sínfonia núm.6 (Imago mundi*) (1990-92) et *Angelus Novus (Mahleriana)*(1971).

MARCO (Tomás), *Miró. Concierto armónica n°1* [1993], in DE PABLO, MARCO, TURINA, HALFFTER, *Conjunto Ibérico*, Cello Octet Conjunto Ibérico, Elias Arizcuren, dir., Channel Classic Records, Canal Grande8 CG 942 (1993) → CHANNEL CLASSICS Crossings CCS 11597, 1998.

MARCO (Tomas), *Los desastres de la Guerra. String Quartet n°4* [1996], (16 : 09), in MARCO (Tomás), *String Quartets*, Arditti Quartet, Col Legno, 2002.

PABLO (Luis de), *Al son que tocan* [1974], [pour soprano, quatre basses, ensemble et bande magnétique] (32 : 22), [Commande de la Fondation Juan March pour le centenaire d'Antonio Machado], in *Homenaje a Antonio Machado* [+ BERNALOA (Carmelo), *Ayer soñé que soñaba*, et MARCO (Tomás), *Ecos de Antonio Machado, ópera imaginaria n°1* (1975) pour chœur et orgue], Conjunto coral e instrumental, Franco Gil, dir., 1976, double vinyl RCA (SRL2-2444).

PABLO (Luis de), *Sonido de la guerra*, sur un livret de Vicente Aleixandre «Diálogos del conocimiento» [1980], (20 : 00), [+ *Comentarios, Pocket Zarzuela, El manantial, Cape Cod*], Grupo Koan, José Ramón Encinar, dir., Sibilina, 1995.

POSADAS (Alberto), *Oscuro abismo de llanto y de ternura* [2005], (19 : 51), Ensemble Intercontemporain, Kairos, 2011.

POSADAS (Alberto), *Tenebrae*, enregistrement du concert de création le 15 juin 2013 (Paris), (28 : 00), Ensemble vocal Exaudi, Ensemble Intercontemporain, F.-X. Roth, dir. Disponible sur internet à l'adresse: < http://www.francemusique.fr/node/1642>.

SOLER (Josep), *Edipo y Yocasta* [1974] (103 : 42), Martha Mödl, sop., Jerzy Artysz, bar., Enric Serra, bar., Orquestra Ciutat de Barcelona, Antoni Ros-Marbà, dir., 2013.

Index des notions

abîme, 82, 135, 139, 234, 254, 259
abject, 79, 80, 81, 82, 388
abjection, 7, 18, 45, 64, 79, 80, 82, 155, 335, 348, 357, 361
absurde, 79, 388
affect, 15, 22, 23, 24, 31, 33, 35, 39, 41, 42, 43, 82, 112, 131, 136, 141, 144, 149, 155, 224, 241, 246, 247, 249, 274, 281, 282, 313, 361
affect de vitalité, 39, 41, 43, 149, 224, 246
agonie, 32, 103, 122, 155, 179, 186, 233, 326
aliénation, 46, 64, 72, 88, 112, 282
altération, 9, 37, 45, 49, 61, 63, 71, 87, 88, 89, 123, 129, 140, 155, 159, 170, 172, 190, 205, 208, 221, 223, 225, 229, 233, 236, 245, 254, 255, 257, 270, 275, 277, 285, 293, 309, 313, 320, 325, 326, 327, 390
altérité, 7, 9, 10, 14, 17, 20, 32, 44, 49, 51, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 76, 79, 85, 87, 108, 118, 120, 122, 124, 126, 145, 147, 155, 159, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 189, 193, 198, 199, 202, 204, 210, 215, 216, 219, 231, 232, 242, 249, 253, 254, 255, 285, 290, 292, 294, 295, 299, 300, 305, 308, 311, 312, 327, 331, 332, 333, 356, 357, 358, 388, 389, 391
altérité absolue, 7, 9, 10, 17, 32, 44, 49, 51, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 76, 79, 118, 122, 126, 145, 155, 159, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 189, 198, 199, 202, 210, 215, 216, 219, 242, 253, 285, 290, 292, 294, 295, 300, 306, 311, 327, 331, 332, 333, 388, 389, 391
angoisse, 9, 10, 18, 49, 50, 51, 56, 73, 82, 85, 86, 92, 95, 114, 128, 149, 162, 163, 171, 173, 174, 176, 181, 203, 218, 224, 225, 226, 242, 254, 263, 264, 269, 276, 277, 278, 280, 282, 285, 303, 304, 306, 309, 311, 312, 313, 315, 316, 318, 319, 322, 326, 328, 331, 333, 334, 335, 370, 390, 391
archétype, 143, 149
archétypes, 142, 143, 218
banni, 64
bizarre, 164
bombardement, 16, 63, 93, 113
bombardements, 16, 157
brouillage, 14, 17, 21, 31, 49, 80, 157, 163, 167, 170, 186, 192, 195, 196, 197, 208, 248, 249, 252, 258, 279, 285, 290, 292, 294, 295, 304, 306, 312, 331, 333
camps, 45, 55, 60, 65, 73, 74, 77, 78, 83, 85, 96, 108, 109, 120, 186, 200, 216, 258, 280, 358, 365
carré sémiotique, 33, 34, 35, 40, 166, 280
chaos, 7, 9, 10, 15, 18, 31, 32, 40, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 53, 66, 89, 91, 94, 102, 103, 114, 131, 133, 136, 139, 143, 148, 150, 155, 159, 164, 168, 169, 170, 172, 195, 197, 205, 206, 208, 214, 231, 237, 241, 242, 245, 247, 250, 251, 255, 257, 259, 265, 273, 274, 279, 285, 288, 300, 301, 319, 321, 323, 326, 327, 328, 333, 334, 335, 388, 390, 391
chaotique, *Voir* chaos, 7, 9, 10, 50, 82, 114, 136, 140, 148, 163, 170, 202, 225, 230, 231, 237, 241, 243, 246, 250, 257, 276, 285, 290, 291, 292, 296, 320, 324, 326, 333, 390
chiasme, 47, 83, 119, 234
conflit, 10, 15, 16, 45, 50, 56, 78, 91, 92, 93, 95, 97, 102, 103, 131, 135, 136, 140, 141, 148, 155, 156, 159, 194, 285, 286, 289, 290, 292, 293, 295, 301, 333, 391
crépusculaire, 30, 71, 121, 160, 225
crépusculaires, 31, 253
cycle de la victime, 37, 51, 129, 169, 255 301, 303
décalage, 14, 80, 165, 170, 186, 196, 205, 206, 239, 244, 321, 348
déchirement, 15, 45, 248, 291
déconstruction, 9, 19, 31, 40, 44, 46, 49, 109, 112, 113, 137, 164, 165, 171, 207, 229, 234, 235, 236, 237, 245, 246, 250, 255, 257, 296, 390
dédoublement, 10, 38, 47, 80, 87, 103, 124, 131, 134, 136, 231, 236, 239, 249, 275, 287, 298, 300, 316, 348, 391
dégradation, 37, 63, 79, 80, 82, 88, 127, 129, 144, 155, 157, 165, 229, 236, 239, 246, 255, 309, 334
démesure, 7, 9, 14, 17, 32, 42, 44, 50, 55, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 72, 76, 79, 111, 145, 147, 155, 159, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 181, 200, 208, 214, 215, 226, 248, 255, 257, 262, 269, 270, 287, 289, 295, 299, 308, 330, 388, 389
démesure du mal, 42, 44, 63, 69, 159, 162, 164, 170, 255
démoniaque, 229, 243
dépassement de la limite, 7, 9, 15, 31, 32, 44, 45, 53, 55, 57, 61, 75, 79, 88, 91, 109, 187, 190, 244, 313, 388
déshumanisation, 16, 18, 46, 63, 100
désolation, 15, 38, 127, 165
destruction, 7, 21, 38, 88, 95, 115, 216, 223, 269
déstructuration, 61, 205, 206
détresse, 239

deuil, 58, 70, 112, 126, 238, 241, 254, 256, 273
dictature, 15, 16, 355
différence, 16, 28, 46, 55, 59, 63, 80, 86, 102, 112, 118, 125, 127, 128, 171, 186, 189, 209, 222, 241, 253, 257, 262, 266, 300
disparition, 9, 10, 31, 32, 37, 46, 49, 50, 51, 55, 72, 100, 102, 111, 129, 135, 136, 150, 157, 161, 163, 166, 168, 193, 202, 218, 221, 223, 232, 233, 238, 254, 255, 256, 257, 258, 285, 288, 289, 290, 292, 293, 325, 326, 333, 390, 391
double, 45, 66, 86, 87, 89, 90, 92, 115, 121, 130, 132, 134, 137, 138, 159, 162, 166, 167, 172, 189, 193, 200, 205, 208, 209, 210, 211, 214, 230, 231, 238, 241, 242, 244, 247, 250, 251, 279, 286, 287, 288, 289, 291, 299, 300, 301, 322, 373, 388
doubles, *Voir* double, 131, 132, 133, 134, 136, 164, 167, 170, 177, 178, 205, 225, 231, 239, 243, 252, 263, 264, 269, 277, 278, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 298, 299, 301, 304, 312, 316, 320, 322, 323, 325, 327, 328, 332
douleur, 14, 20, 35, 73, 87, 103, 179, 193, 222, 225, 233, 258, 271, 272, 273, 282, 309, 310, 313
éclatement, 18, 19, 42, 43, 49, 95, 118, 119, 126, 131, 136, 144, 195, 203, 205, 224, 229, 238, 241, 245, 248, 255, 258, 274, 279, 286, 388
effacement, 17, 46, 59, 71, 72, 112, 115, 121, 124, 144, 184, 186, 244, 270, 292, 301
effraction, 56, 58, 75, 83, 112, 125, 141, 164, 170, 218, 255, 257, 305, 309
émotion, 15, 18, 30, 32, 39, 40, 78, 125, 240, 249, 273, 282, 358, 366
enfer, 68, 108, 147, 149, 221, 246, 364
entre-deux, 49, 64, 66, 67, 76, 162, 163, 171, 178, 179, 189, 190, 191, 194, 211, 248, 254, 257, 258, 323
éradication, 16, 21, 46, 97, 102, 258
esthétique, 16, 18, 21, 23, 30, 47, 58, 67, 68, 72, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 120, 125, 128, 129, 130, 138, 145, 155, 160, 218, 224, 225, 236, 238, 246, 256, 305, 355, 356, 357, 360, 362, 363, 365, 366, 371, 389
étrange, 67, 75, 123, 155, 200, 221, 224, 237, 247, 295, 296, 303, 331, 333
étrangeté, 49, 66, 68, 126, 131, 164, 200, 201, 229, 237, 241, 247, 259, 277, 296, 301, 303, 305, 307, 308, 310, 316
évènement-limite, 20, 84, 109, 206, 255, 257
excès, 7, 16, 17, 21, 44, 46, 48, 57, 61, 67, 69, 70, 83, 99, 104, 105, 109, 111, 136, 145, 165, 167, 171, 174, 177, 214, 242, 251, 261, 270, 286, 293, 295, 303, 313, 333, 356
exécution, 16, 234, 289
exil, 45, 64, 86, 87, 129, 144, 172, 194, 200, 214, 355, 365, 367, 368
expérience-limite, 15, 22, 32, 39, 44, 48, 56, 58, 61, 63, 69, 75, 85, 86, 108, 111, 123, 126, 127, 143, 145, 189, 255, 388, 389
expression émotionnelle, 15
extermination, 19, 46, 60, 78, 96, 98, 128, 282
extranéité, 43, 65, 161, 169
fantastique, 9, 47, 49, 56, 59, 67, 68, 69, 70, 110, 124, 155, 200, 202, 221, 229, 230, 231, 232, 235, 254, 255, 257, 259, 356, 357, 390
figure, 10, 21, 28, 31, 34, 41, 42, 46, 49, 66, 67, 72, 74, 80, 82, 88, 106, 108, 110, 115, 117, 120, 123, 124, 132, 150, 157, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 173, 174, 176, 178, 179, 182, 186, 189, 190, 191, 193, 196, 198, 201, 207, 211, 212, 214, 216, 225, 226, 230, 231, 233, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 271, 277, 278, 279, 286, 289, 290, 292, 295, 297, 300, 301, 304, 305, 306, 312, 313, 316, 323, 326, 330, 333, 353, 355, 357, 361, 389, 390, 391
figure littéraire, 14, 45, 68, 119
figure musicale, 9, 16, 21, 24, 143, 148, 150, 153, 264, 268, 389
figures, *Voir* figure, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 30, 32, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 59, 68, 70, 71, 72, 80, 81, 82, 103, 111, 112, 114, 118, 119, 123, 125, 134, 136, 137, 138, 143, 144, 148, 150, 153, 155, 159, 162, 163, 166, 167, 172, 173, 185, 186, 189, 203, 204, 205, 208, 219, 221, 229, 237, 238, 240, 244, 248, 249, 250, 251, 254, 256, 257, 264, 265, 269, 273, 282, 286, 287, 290, 293, 299, 309, 310, 311, 313, 315, 320, 321, 322, 323, 331, 333, 334, 389, 390, 391
flou, 31, 36, 44, 46, 55, 70, 82, 124, 155, 159, 163, 172, 187, 189, 190, 192, 193, 195, 202, 208, 218, 240, 252, 253, 285, 290, 315, 327
folie, 10, 16, 18, 45, 47, 50, 56, 63, 64, 92, 106, 126, 139, 151, 169, 247, 250, 251, 255, 256, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 325, 390, 391
fusillade, 16
génocide, 35, 37, 44, 47, 60, 63, 74, 84, 126, 127, 129, 167, 169, 195, 259, 357, 358, 360
guerre, 7, 9, 10, 15, 16, 20, 21, 22, 29, 32, 37, 42, 43, 45, 50, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 78, 82, 83, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 109,

112, 113, 116, 117, 122, 128, 130, 132, 137, 138, 139, 144, 151, 155, 169, 172, 193, 194, 195, 200, 214, 218, 238, 255, 259, 261, 266, 268, 272, 277, 282, 285, 287, 292, 301, 316, 320, 321, 323, 331, 333, 335, 355, 356, 358, 359, 360, 365, 366, 367, 368, 369, 388, 389, 391
guerre civile, 9, 45, 66, 91, 93, 94, 95, 97, 105, 130, 172, 194, 282, 301, 333, 368, 369, 370, 388, 389
hantise, 31, 45, 47, 67, 70, 80, 122, 147, 203, 204, 229, 333
histoire, 36, 39, 67, 68, 71, 73, 74, 83, 87, 88, 89, 91, 94, 96, 105, 108, 109, 112, 113, 120, 125, 128, 141, 145, 203, 204, 232, 237, 336, 357, 358, 359, 361,368, 369
Histoire, 16, 17, 18, 20, 71, 83, 86, 100, 106, 110, 111, 113, 119, 125, 126, 127, 141, 151, 172, 203, 205, 218, 285
horreur, 15, 16, 18, 20, 21, 27, 28, 42, 48, 55, 63, 64, 66, 70, 72, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 108, 110, 112, 113, 123, 126, 127, 136, 144, 159, 160, 162, 165, 166, 168, 173, 177, 181, 189, 193, 200, 201, 204, 218, 261, 280, 361, 364
icône, 7, 27, 29, 48, 80, 205, 276, 293, 323, 343, 350
icônique, *Voir* icône, 40, 103, 130, 131, 149, 174, 186, 225, 233, 248, 256, 263, 273, 277
icônicité, *Voir* icône, 68, 136, 242, 246, 287, 291, 294, 321
identité, 18, 37, 44, 45, 46, 55, 65, 74, 79, 80, 82, 86, 88, 92, 102, 112, 115, 121, 126,127, 128, 129, 132, 136, 155, 171, 172, 194, 198, 202, 214, 221, 223, 229, 236, 237, 246, 257, 309, 335, 356, 368
imaginaire, 16, 19, 48, 70, 83, 109, 113, 114, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 203, 223, 238, 239, 241, 249, 255, 257, 334, 366
impensable, 14, 42, 44, 60, 64, 83, 144, 148
inadmissible, 16
incompréhensible, 14, 44, 45, 55, 60, 61, 65, 72, 84, 85, 114, 115, 123, 157, 195, 202, 237, 261, 323
inconnaissable, 20, 45, 47, 55, 69, 120, 160, 255
inconnu, 14, 36, 55, 59, 111, 149
indécision, 68, 103, 165, 179, 211, 248, 252, 253, 258, 272, 305
indéfinissable, 17, 20, 44, 55, 59, 61, 66, 68, 69, 90, 166, 168, 170, 178, 189, 190, 193, 195, 251, 253, 285, 290, 293, 295, 300, 304, 305, 315, 331, 333
indéterminable, 14, 186, 305, 315
indice, 7, 22, 27, 28, 29, 48, 68, 80, 114, 121, 136, 163, 207, 233, 256, 289, 310, 343, 350
indicialité, *Voir* indice, 249, 296
indiciel, *Voir* indice, 40, 82, 131
indicible, 1, 3, 5, 7, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 30, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 136, 137, 141, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 153, 155, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 179, 181, 186, 189, 190, 193, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 214, 217, 218, 221, 222, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 239, 244, 245, 249, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 268, 270, 273, 277, 279, 282, 284, 285, 286, 290, 293, 295, 296, 299, 300, 307, 309, 313, 315, 319, 327, 333, 335, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 367, 388, 389, 390, 391
indicible évènement, 7, 9, 15, 16, 17, 31, 36, 39, 40, 41, 50, 57, 65, 82, 83, 85, 86, 108, 110, 111, 112, 123, 127, 137, 145, 148, 155, 165, 189, 193, 255, 270, 293, 309, 319, 388
ineffable, 9, 55, 65, 84, 123, 155, 165, 200, 202, 244, 247, 306, 361, 363, 390
inexprimable, 55, 84, 147, 181, 200
infernal, 149, 231, 241, 255, 257, 259
inimaginable, 43, 64, 84, 85
inintelligible, 15, 42, 169, 178
innommable, 15, 20, 21, 31, 43, 55, 59, 64, 73, 84, 117, 118, 120, 145, 192, 216, 218, 256, 268, 309
insolite, 9, 10, 43, 49, 67, 163,164, 200, 221, 224, 225, 229, 250, 258, 298, 390
inversion, 14, 47, 62, 66, 71, 83, 100, 120, 191, 215, 216, 217, 218, 228, 236, 237, 243, 250, 274, 303, 314, 353
involution, 70, 235
irréel, 7, 17, 32, 44, 61, 66, 69, 154, 164, 165, 200, 202, 229, 247, 250, 251, 255, 294, 295, 299, 301, 305, 306, 310, 331, 388, 389
irreprésentable, 15, 110, 115
lamentation, 232, 238, 248, 249, 250, 257
lamentations, 9, 128, 230, 238, 240, 249, 257, 258, 390
langage, 14, 17, 18, 19, 23, 27, 30, 32, 39, 43, 48, 49, 56, 59, 64, 65, 67, 79, 80, 82, 109, 113, 116, 117, 119, 120, 123, 125, 129, 130, 140, 141, 145, 146, 162, 204, 205, 222, 234, 253, 257, 258, 358, 359, 362

langage des sons, 17
langage gestuel, 17, 125
lugubre, 9, 10, 18, 49, 150, 212, 221, 224, 225, 246, 247, 253, 254, 256, 258, 286, 290, 295, 296, 305, 313, 330, 390
matrice de concepts, 35, 281
métonymie, 9, 44, 53, 119, 132, 136, 149, 150, 155, 309, 388
mort, 7, 9, 10, 15, 16, 18, 19, 29, 30, 36, 37, 38, 44, 47, 48, 49, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 96, 97, 99, 102, 111, 114, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 135, 137, 142, 143, 145, 147, 148, 150, 155, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 177, 179, 181, 185, 186, 189, 193, 194, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 218, 221, 222, 224, 225, 226, 229, 231, 233, 236, 237, 238, 239, 241, 246, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 285, 289, 296, 309, 310, 312, 333, 334, 355, 358, 361, 363, 364, 366, 369, 388, 389, 390
mutilation, 98, 237, 265
mythe, 48, 59,140, 141, 142, 143, 144, 146, 241, 303, 366
narration, 20, 38, 39, 137, 140, 141, 156, 157, 171, 226, 258, 336, 390
narrativité, 18, 22, 34, 35, 41, 42, 49, 113, 140, 141, 144, 166, 233, 361, 363
oppression, 37, 80, 109, 128, 129, 155, 157, 164, 170, 179, 180, 202, 263, 264, 269, 277, 282, 320, 390
oscillation, 164, 170, 178, 180, 211, 279, 305, 310, 330
palimpseste, 47, 71, 72, 120, 124
paradigmatique, 36, 114, 136, 159, 281
paseos, 16
phénomène, 14, 15, 28, 29, 37, 44, 46, 47, 55, 59, 60, 61, 64, 71, 72, 122, 142, 155, 159, 160, 161, 176, 193, 244, 246, 248, 249, 251, 254, 255, 257, 274, 280, 287, 289, 334
plainte, 23, 80, 136, 162, 164, 166, 169, 180, 171, 194, 231, 233, 238, 239, 241, 248, 249, 250, 272, 310, 312, 313, 322, 323, 331
prison, 16, 46, 99, 100, 101, 109, 143, 334
privation, 16, 123
processus, 15, 28, 29, 32, 33, 34, 36, 37, 41, 42, 58, 63, 67, 71, 80, 102, 105, 130, 136, 190, 204, 214, 241, 246, 273, 280, 282, 348
proto-histoire, 39
proto-intrigue, 7, 8, 34, 36, 38, 41, 51, 148, 155, 161, 164, 167, 259, 280, 285, 295, 334
proto-narrativité, 41, 42, 49
proto-récit, 17, 32, 34, 36, 50, 258, 285, 313
psyché, 65, 73, 83, 86, 148, 257
récit, 17, 19, 20, 21, 32, 33, 34, 36, 50, 66, 83, 108, 110, 120, 123, 125, 127, 128, 129, 141, 142, 161, 162, 163, 171, 204, 259, 285, 313, 359, 389
redoublement, 9, 28, 71, 121, 208, 239, 244, 247, 248, 249, 250, 255, 259, 265, 390
réminiscence, 16, 71, 75, 163, 186, 203, 289, 320, 330, 335, 390
représentation, 15, 16, 20, 22, 29, 30, 31, 38, 43, 44, 46, 55, 59, 64, 67, 68, 69, 72, 90, 104, 108, 109, 115, 119, 123, 129, 133, 137, 138, 144, 146, 149, 159, 165, 179, 180, 181, 192, 193, 196, 200, 201, 202, 203, 214, 218, 219, 222, 224, 229, 237, 258, 263, 306, 309, 316, 331, 388, 389
364, 365, 389
ressassement, 17, 31, 115, 132, 144, 159, 172, 204, 205, 207, 229, 249, 250, 285, 286
revenant, 67, 84, 186
rupture, 14, 20, 34, 42, 55, 63, 66, 72, 81, 83, 86, 91, 167, 247, 256, 274, 282, 286
sanglot, 240, 241, 244, 248, 249, 311, 330
saturation, 31, 42, 49, 61, 163, 166, 189, 257, 292, 304
schème, 32, 41, 68, 109, 126, 131, 133, 136, 142, 145, 148, 150, 226, 233, 263, 266, 274, 286, 291
schèmes, *Voir* schème, 22, 24, 32, 38, 40, 109, 136, 140, 141, 142, 148, 150, 162, 238, 239, 249, 265, 282
schize, 45, 136, 193
sémantique, 32, 33, 36, 38, 41, 42, 48, 70, 71, 84, 113, 122, 129, 148, 164, 168, 169, 170, 226, 257, 359, 360
sémiotique, 7, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 40, 41, 44, 60, 91, 127, 131, 161, 166, 167, 205, 246, 280, 281, 340, 359, 360, 361, 362
sensation, 14, 20, 28, 29, 30, 36, 39, 43, 44, 50, 60, 74, 85, 95, 103, 149, 200, 224, 229, 230, 233, 246, 249, 250, 266, 271, 272, 279, 280, 289, 290, 291, 294, 295, 303, 305, 306, 309, 310, 323, 325, 331
sensible, 7, 14, 15, 20, 22, 24, 28, 33, 39, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 57, 61, 68, 70, 72, 75, 79, 81, 84, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 125, 126, 128, 131, 135, 146, 163, 167, 170, 171, 179, 186, 189, 193, 202, 206, 212, 221, 223, 224, 225, 226, 232, 233, 234, 239, 247, 252, 255, 256, 258, 263, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 286, 287, 288, 301, 304, 305, 307, 311, 312, 325, 330, 333, 344, 360, 369, 389
sidération, 71, 79

signification musicale, 17, 18, 22, 27, 156, 361, 362
souffrance, 9, 14, 15, 18, 30, 32, 36, 37, 40, 57, 63, 64, 71, 86, 95, 103, 104, 105, 109, 112, 115, 129, 159, 161, 162, 164, 166, 167, 170, 171, 172, 178, 186, 202, 216, 219, 221, 222, 239, 248, 249, 254, 259, 266, 272, 308, 309, 310, 311, 313, 323, 335, 362, 390
soulèvement, 16, 93, 94, 95, 97, 99
stagnation, 19, 168, 238, 249, 269, 279
sublime, 59, 114, 124, 138, 238
survivant, 45, 64, 73, 186, 189
symbole, 48, 66, 103, 126, 141, 145, 147, 195, 230, 292, 293, 312, 366, 389
symbolique, 23, 29, 32, 40, 49, 88, 131, 148, 195, 231, 287
synecdoque, 72, 119, 150
syntagmatique, 36, 71, 76, 114, 136, 306
témoignage, 16, 17, 20, 46, 123, 150, 357
ténèbres, 149, 226, 237, 242, 252, 253, 255
topique, 10, 15, 23, 25, 26, 33, 34, 35, 43, 50, 55, 71, 131, 155, 161, 164, 167, 179, 202, 205, 218, 224, 225, 229, 238, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 258, 268, 277, 278, 280, 281, 282, 285, 286, 291, 295, 296, 297, 303, 306, 312, 315, 320, 322, 323, 391
topiques, *Voir* topique, 10, 15, 18, 22, 23, 26, 32, 33, 35, 38, 41, 43, 45, 48, 49, 69, 70, 127, 136, 148, 155, 159, 161, 168, 171, 181, 200, 203, 218, 249, 250, 255, 257, 258, 280, 282, 295, 296, 371, 388, 391
torture, 16, 44, 64, 96, 100, 129, 200, 236, 261
transgression, 15, 56, 88, 137, 157, 187, 222, 238, 247, 294, 344
transvaluation, 9, 36, 169, 170, 171, 226, 273, 277, 313, 389
trauma, 109, 144, 159, 171, 172, 203, 234, 249, 257, 369, 390
traumatisme, 21, 42, 58, 66, 80, 84, 86, 173, 214, 280, 282, 347, 348, 367
tristesse, 15, 18, 24, 30, 35, 39, 40, 43, 48, 95, 156, 238, 249, 250, 255, 257, 259, 272, 273, 277, 311, 313
trouble, 31, 65, 82, 84, 86, 87, 95, 202, 206, 239, 249, 256
tuchê, 249, 367
vacillation, 164, 167, 224, 225, 247, 248, 287, 289, 317, 323, 330
vague, 14, 30, 73, 121, 125, 145, 299, 305
violence, 7, 8, 9, 14, 15, 18, 19, 20, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 43, 45, 48, 49, 50, 56, 60, 63, 64, 67, 71, 72, 76, 77, 82, 84, 87, 91, 92, 95, 97, 100, 105, 109, 110, 122, 126, 127, 128, 136, 138, 139, 143, 144, 155, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 189, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 217, 218, 236, 237, 246, 254, 255, 259, 266, 285, 289, 292, 295, 299, 301, 307, 308, 309, 310, 313, 315, 316, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 331, 333, 334, 335, 355, 368, 389
violence horizontale, 178, 324, 325
violence verticale, 77, 175, 327
voile, 124, 139, 290
voilement, 14, 223, 233
vol d'enfants, 16

Index des noms

ADORNO (Theodor W.), 18, 19, 63, 111, 112, 125, 129, 130, 137, 163, 309, 346, 353, 361, 363, 364
AGAWU (Kofi), 23, 168, 169, 361
ALLOUCHE (Sylvie), 56, 79
ALMEN (Byron), 36, 39, 41, 47, 140, 156, 361
AMÉRY (Jean), 200
AMEY (Claude), 55
ARRABAL (Fernando), 88, 203, 218, 359
ARTAUD (Antonin), 17, 365
AZAÑA (Manuel), 99
BACH (Jean-Sébastien), 24, 30, 31, 163, 180, 181, 213, 226, 232, 233, 239, 272, 274, 362
BACHELARD (Gaston), 150, 238, 365
BADIOU (Alain), 18, 19, 67, 112, 365
BARGEL (Antoine), 74, 75, 221, 357
BARONI (Raphaël), 38, 128, 159, 161
BATAILLE (Georges), 118
BAUDELAIRE (Charles), 146
BECHTEL (Guy), 223
BEETHOVEN (Ludwig van), 23, 26, 141, 369
BENJAMIN (Walter), 21, 130, 277, 336, 357, 363, 364
BENVENISTE (Émile), 84, 123
BERDAH (Jean-François), 97, 98, 99, 100, 105, 367, 370
BERENSTEIN (Isidoro), 88
BERGEZ (Daniel), 56, 137, 365
BERGSON (Henri), 116, 363
BERNANOS (Georges), 106, 107, 193
BERTHIER (Nancy), 113, 116, 355
BESNIER (Patrick), 231, 232
BLANCHOT (Maurice), 14, 18, 19, 47, 72, 75, 78, 83, 117, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 172, 203, 237, 244, 249, 351, 356, 358
BONTEMPI (Giovanni Andrea), 232
BOSSUET (Jacques-Bénigne), 69, 70
BOUJU (Emmanuel), 356
BOUSQUET (Charlotte), 231, 241

BRIGGS (John), 273
BRUNEL (Pierre), 141
BUÑUEL (Luis), 72
BURKE (Edmund), 59
CAHEN (Gérald), 56, 116, 117, 118, 147, 365
CANTALUPO (Roberto), 96, 98
CARREZ (Stéphanie), 124, 145
CARTANO (Tony), 144, 358
CHALAMOV (Varlam), 96, 368
CHAOYING (Sun), 149, 366
CHAREYRE-MÉJAN (Alain), 230
CHARLES-DOMINIQUE (Luc), 222, 223, 240, 255, 362
CHARRU (Philippe), 24
CHIMOT (Jean-Philippe), 268, 356
CHOPIN (Frédéric), 26, 156, 160
CHORDIA, 274
COADOU (François), 65, 69
COMPANYS (Lluís), 95
COUEGNAS (Nicolas), 126
COURTÉS (Joseph), 205
COYPEL (Charles-Antoine), 137, 138, 366
DALI (Salvador), 50, 51, 135, 140, 149, 294,
DAROS (Philippe), 19
DE QUINCEY (Thomas), 70
DE RÉGNIER (Henri), 232
DEBUSSY(Claude), 303
DEL TORO (Guillermo), 67, 359
DELAS (Jean-Pierre), 106
DELFIN (Obed), 114, 115
DELIEGE (Célestin), 32, 36, 361
DOLET (Estienne), 120
DRAGONETTI (Roger), 146
DREYFUS-ARMAND (Geneviève), 172
DUBY (Georges), 94
DUHAUTPAS (Frédérick), 125
DURAND (Gilbert), 32, 38, 48, 73, 109, 114, 131, 133, 142, 143, 144, 147, 149, 226, 238, 250, 255, 286, 341, 347, 353, 366
DURAS (Marguerite), 14, 19, 28, 78, 117, 118, 120, 127, 357, 358, 360
DURNEY (Daniel), 1, 3, 6, 63
EINSTEIN (Alfred), 230, 232
ERTEL (Rachel), 68, 108
ESCLAPEZ (Christine), 125
EVERAERT-DESMEDT (Nicole), 28, 29, 360
FEAL (Carlos), 92, 368
FERRIER (Jean-Louis), 275
FOLTS (Charles Jr), 96, 368
FONTANILLE (Jacques), 84, 126, 281, 360
FOUCART (Jean), 86, 186, 266
FOX-MURATON (Mélissa), 17, 365
FRANCESCHI (Paul), 35, 281
FRANCO (Francisco), 16, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 115, 129, 259, 301, 334, 368, 369
FREUD (Sigmund), 58, 255
FRISCH (Max), 105
FRYE (Northrop), 39,140, 156, 218
FUBINI (Enrico), 125
FUENTES (Carlos), 138, 139, 140
GALLO (Max), 100
GAN QUESADA (German), 89, 129, 130, 148, 218, 371
GARCIA DE CORTAZAR (Fernando), 92
GARCIA LORCA (Federico), 114
GEFEN (Alexandre), 21
GENETTE (Gérard), 109, 110, 356
GEORGE (Stefan), 49, 226, 230, 241
GERMANO (Gustavo), 72, 256
GIRARD (René), 102
GIRONDE (Michel), 109, 138, 139, 140, 246, 355
GODARD (Jean-Luc), 45, 71, 72, 126, 147, 203, 359
GODICHEAU (François), 56, 92, 97, 99, 100, 101, 106, 367, 368
GOFFETTE (Jérôme), 56
GONZÁLEZ CALLEJA (Eduardo), 91, 94
GOYA (Francisco de), 47, 50, 66, 138, 147, 189, 261, 265, 268, 280, 282
GRABOCZ (Márta), 18, 22, 23, 25, 26, 33, 34, 35, 36, 125, 233, 262, 281, 349, 353, 361, 362, 363
EL GRECO, 138
GREIMAS (Algirdas Julien), 7, 31, 33, 34, 38, 40, 126, 161, 205, 360, 371
GUILLAUD (Lauric), 56, 59, 68, 70, 79, 124, 145, 231, 357
GUIOMAR (Michel), 18, 30, 31, 47, 58, 67, 69, 121, 122, 159, 160, 221, 224, 225, 229, 246, 355, 361
HALFFTER (Cristóbal), 10, 15, 21, 30, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 66, 82, 89, 90, 129, 130, 136, 137, 140, 141, 144, 147, 148, 159, 165, 187, 189, 195, 203, 206, 216, 218, 225, 254, 259, 284, 285, 303, 315, 333, 368, 371, 372, 373, 389, 391
HARRISS (Ernest Charles), 24, 370
HATTEN (Robert), 23, 250, 361
HAUER (Christian), 125, 362
HAWTHORNE (Nathaniel), 124, 145
HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), 48, 89, 129, 130, 137, 145, 363
HEIDEGGER (Martin), 56, 89, 130, 139, 363
HÉNAULT (Anne), 34
HESSENS (Robert), 46, 113, 359
HOARAU (Stéphane), 236, 237, 238, 246
HOBBES (Thomas), 94, 237
JABES (Edmond), 14, 19, 47, 78, 83, 117,

119, 120, 127, 203, 216
JACKSON (Gabriel), 100, 368
JAKOBSON (Roman), 31, 156, 168, 169
JANKÉLÉVITCH (Vladimir), 65, 69, 363, 364
JENNY (Laurent), 109, 208
JIMENEZ (Marc), 55, 71, 355
JOLLES (André), 140
JULIA (Santos), 94, 368
JUNG (Carl Gustav), 142
KALYVAS (Stathis), 91, 368
KANT (Emmanuel), 57, 110, 130, 137, 364
KARBUSICKY (Vladimir), 23
KILLEEN (Marie-Chantal), 18, 19, 47, 55, 64, 75, 78, 83, 109, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 147, 148, 189, 193, 198, 208, 216, 356
KLEE (Paul), 275, 276, 277
KOFMAN (Sarah), 83
KRAPPE (Alexandre H.), 114
KRISTEVA (Julia), 79, 80, 82, 86, 237, 364
LACAN (Jacques), 249
LANGER (Suzanne), 39
LEAL (Brigitte), 43
LEBIGOT (François), 58, 367
LEUTRAT (Jean-Louis), 71
LEVITIN (Daniel), 274
LISZKA (James Jakób), 39, 156
LOPEZ (Amedeo), 87, 88
LOSADA (Manuel), 105, 368
LOVECRAFT (Howard Phillips), 59, 67, 124
LUNYUE (Wang), 126
LYOTARD (Jean-François), 115, 364
MALLARMÉ (Stéphane), 110, 117, 145, 146, 309
MANCINI (Sheila), 141
MARCO (Tomás), 6, 10, 15, 47, 48, 50, 80, 82, 137, 139, 140, 168, 261, 272, 273, 274, 276, 281, 282, 290, 300, 342, 343,344, 347, 370, 371, 372, 373
MARIN (Louis), 64
MARTINEZ BANDE (José Manuel), 98
MATTHESON (Johann), 24, 369, 361
MEDINA (Angel), 371
MEDINA (Javiera), 72, 355
MEDINA (Juan carlos), 101, 203, 342, 359
MELLIER (Denis), 46, 59, 67, 68, 70, 110, 356
MENEGALDO (Gilles), 59, 124
MENON (Vinod), 274
MICHELS (Ulrich), 233
MILLAN-ASTRAY (José), 83
MILLY (Bruno), 106
MIR (Conxita), 101, 369
MODIANO (Patrick), 21, 108
MOLA (Emilio), 97
MONELLE (Raymond), 23, 27, 362
MONTERO (Antonio), 99
MORADIELLOS (Enrique), 92, 369
MORANA (Cyril), 57, 362
MOUSSORGSKI (Modeste), 27, 28, 29
MOZART (Wolfgang Amadeus), 25, 26, 34, 35
NANCY (Jean-Luc), 78, 113, 116, 117, 364
NATTIEZ (Jean-Jacques), 22, 40, 41, 42, 362 363
NEGRIN (Juan), 95
NEMES (Laszlo), 15, 359
NOVALIS, 230, 236
OMS (Marcel), 88, 106, 116, 203, 218, 369
OTERO (Anna), 285
OUDIN (Éric), 57, 362
PABLO (Luis de), 48, 126, 128, 342, 368, 371, 372, 373
PANH (Rithy), 63, 73, 126
PAILLER (Alain), 138
PAPOUSEK (Mechthild), 41
PAPPENHEIM (Marie), 19
PAYNE (Stanley), 97, 99, 369
PAYOT (Daniel), 277, 336, 357, 364
PEIRATS (José), 95
PEIRCE (Charles Sanders), 14, 27, 28, 29, 40, 103, 246, 359, 360, 369, 370
PINON (Nicolas), 249, 367
PIRRO (André), 24, 180, 226, 232, 239, 240, 272, 322, 362
POSADAS (Alberto), 9, 15, 48, 49, 68, 221, 222, 223, 230, 233, 234, 237, 238, 245, 254, 372, 373
POTTIER (Bernard), 27
PRESTON (Paul), 96, 97, 98, 99, 101, 102, 106, 369
PRINCE (Nathalie), 56, 59, 68, 70, 79, 124, 145, 231, 357
PROPP (Vladimir), 33, 141, 142
PROUST (Marcel), 116
QUINTILIEN, 137
RAHARIMANANA (Jean-Luc), 236, 246
RASTIER (François), 33, 84, 96, 108, 360, 370, 371
RATNER (Léonard), 23, 24, 168
RÉGNIER (Henri de), 231, 232
REIG TAPIA (Alberto), 97, 369
RESNAIS (Alain), 46, 107, 113, 115, 203, 359
RICOEUR (Paul), 34, 36, 73, 167, 336, 364, 365
RIMBAUD (Arthur), 147, 358
RINN (Michael), 6, 7, 35, 37, 47, 59, 60, 65, 74, 83, 84, 85, 108, 126, 127, 128, 129, 169, 189, 193, 195, 258, 345, 350, 357, 358, 360
ROCHER (Yann), 113, 359

ROJO HERNANDEZ (Severiano), 91, 94
ROMANO (Hélène), 57, 367
ROQUES (Jacques), 58, 367
ROSEN (Charles), 22
ROSSET (Clément), 66
ROSSIF (Frédéric), 359
SAINSBURY (Mark), 14
SALVAYRE (Lydie), 193, 358
SAMOYAULT (Tiphaine), 140
SCHOENBERG (Arnold), 18, 226
SEARLE (John), 110
SEMILLA DURAN (María Angélica), 65, 66, 73, 75, 85, 87, 88, 96, 97, 111, 115, 145, 162, 186, 189, 195, 200, 204, 219, 357
SEMPRUN (Jorge), 14, 19, 65, 66, 73, 75, 85, 86, 87, 96, 97, 108, 111, 126, 145, 162, 172, 186, 192, 194, 203, 204, 221, 334, 357, 358, 368
SERÉE-CHAUSSINAND (Christelle), 45, 79, 80, 81, 82, 348, 357
SIBELIUS (Jean), 141, 370
SOFIYANA (Agnès), 249, 367
SOLER (Josep), 48, 372, 373
SORMAN (Guy), 106
SOULAGES (François), 1, 3, 6, 109, 340
SOURIAU (Étienne), 58, 138, 366
STERN (Daniel), 39, 40, 41, 42, 43, 149, 224, 366
TAGÜEÑA LACORTE (Manuel), 98
TARASTI (Eero), 22, 26, 27, 31, 37, 38, 39, 126, 131, 141, 142, 155, 161, 167, 200, 205, 229, 362
THEOBALD (Christophe), 24
THIRIAT (Laurence), 43
THOMAS (Hugh), 64, 96, 97, 98, 99, 369
TIERCELIN (Claudine), 14, 360
TOUYA DE MARENNE (Éric), 146, 147, 366
TRISTAN (Frédérick), 84, 85, 86
TUSELL (Javier), 97, 99, 369
UJFALUSSY (Jozsef), 23
UNAMUNO (Miguel de), 92, 301, 368
VALERY (Paul), 146
VECCHIONE (Bernard), 125, 362
VERNANT (Jean-Pierre), 231, 241, 369
VINYES (Ricard), 100, 102, 335, 346, 347, 348, 369, 370
VON BUSEKIST (Astrid), 55, 70, 109, 117, 123
VON TRIER (Lars), 256, 359
WAGNER (Richard), 141, 146, 147, 357, 362, 370
WIESEL (Elie), 74, 127, 193, 203
WILDE (Oscar), 45, 79, 80, 359
WILL (Elisabeth), 78, 108, 109
WITTGENSTEIN (Ludwig), 14, 17, 56, 74, 214, 221, 364, 365

Table des illustrations

Figure 1: topique du pastoral relevé par Márta Grabócz dans le II[e] mouvement de la Symphonie "de Paris" K.297 de Mozart (1778)..... 26
Figure 2: *Catacombes*, *Tableaux d'une exposition* (8), Modeste Moussorgski..... 28
Figure 3: le carré sémiotique de Greimas..... 34
Figure 4: schéma global de l'articulation des affects dans l'Andante de la Symphonie « Prague » K.504 de Mozart (schéma utilisant la structure élémentaire de la signification)..... 35
Figure 5: indicible : démesure de matière sonore, avec inversions mélodiques mm.1, 3 et 4, et 5-7, V62
Figure 6: champs esthétiques de l'indicible de la guerre, *à frontières mouvantes*..... 69
Figure 7: irruptions réitérées de la violence verticale dans *Officium Defunctorum*, venant interrompre la linéarité micropolyphonique, II..... 77
Figure 8: BEARDSLEY (Aubrey), *The Dancers Reward*, *Salomé: tragedy in one act*, 1893..... 81
Figure 9: superposition d'une tenue dissonante dans l'aigu comme représentation de la souffrance interminable et de l excès physique de la matière sonore ainsi que des appels de « fanfares » comme représentation de la guerre, *Daliniana (Relojes blandos)*..... 104
Figure 10: acteur principal de la *Daliniana n°1*, forme initiale..... 131
Figure 11: cellule du motif a Figure 11 bis: miroir de la cellule précédente de a, *Daliniana* (*Relojes blandos*)..... 132
Figure 12: motif a' aux violons I 1, m.25..... 132
Figure 13: début de propagation du motif de l'animé aux percussions..... 133
Figure 14: extension du motif de l' « animé »..... 134
Figure 15: participation de chaque motif au conflit généralisé, *Daliniana* (*Relojes blandos*)..... 135
Figure 16: les fonctions (unités minimales du message ou de la narration selon Propp) dans le texte mythique associé à certaines œuvres musicales..... 141
Figure 17: *Endechas para una reina de España*, I, début © 1994 by Universal Edition A.G., Wien/UE 30150..... 150
Figure 18: cluster en total chromatique tenu comme figure de l'horreur, puis intervalle d'octave comme figure de la mort. *Officium Defunctorum*, I, mm.1-2..... 160
Figure 19: carré sémiotique pouvant résumer *Officium Defunctorum*..... 166
Figure 20: cluster initial m.1 (vue des parties de cordes et de l'orgue) puis à la m.3, puis 5, nouveaux clusters tenus..... 173
Figure 21: figure de l'angoisse, m.5..... 174
Figure 22: violence verticale avec pèches de cuivres, m.12, Ier mouvement..... 175
Figure 23: violence percussive ponctuelle suivie d'un cluster prolongé comme figure de l'angoisse, m.3..... 176
Figure 24: violence horizontale mm.25-29, II..... 178
Figure 25: représentation de l'oppression..... 180
Figure 26: Jean-Sébastien Bach, Cantate *Ärgre dich, o Seele, nicht* (BWV 186, XXXVII, p.129)..... 181
Figure 27: exemple de tenue en relais sur un intervalle d'octave persistant, I..... 183
Figure 28: effacement progressif de l'octave signifiant du vide par le canon multiple, I, mm.44 et al. 184
Figure 29: cluster initial d'*Officium Defunctorum*, suivi de l'unisson stigmate du vide..... 185
Figure 30: cris prolongés et clusters indicibles, II..... 188

Figure 31: figure de l'entre-deux et de l'angoisse, m.40, II 191
Figure 32: représentation du flou teinté ici d'effroi, aux cordes et au chœur, m.56……192
Figure 33: mélodies plaintives entremêlées, *Kyrie*, II, mm.6-49 194
Figure 34: liens existant entre les différents lexèmes d'indicible. Michael Rinn, *Les récits du génocide*, p.49. 195
Figure 35: tapis sonore de voix parlées entremêlées, III. 195
Figure 36: passage du brouillage au chaos dans le deuxième mouvement 197
Figure 37: altérité absolue, IV, mm.17 et al. 199
Figure 38: étrangeté des timbres dans la représentation de l'irréel, IV 201
Figure 39: modes de jeu particuliers (percussions *con arco*) qui produisent des effets d'irréel, III ... 202
Figure 40: décalage dès la mesure 12 206
Figure 41: déstructuration mesure 22 206
Figure 42: déconstruction par polymétrie et tempi différents, IV 207
Figure 43: thème A, première occurrence à l'alto 1, repris à cinq autres voix en canon, mm.42-52, I208
Figure 44: double canon au chœur et aux cordes incluant le thème A (ici mm.65-74, I, vue des cordes) 209
Figure 45: le thème A altéré (A2) et son accompagnement B altéré (B2), mm.6-15, II 210
Figure 46: A2 et B2 altérés et allongés, mm.58 et al., II 211
Figure 47: thème A3, mm.22-33, III cor 1 212
Figure 48: A4 et son début de reprise, soprano 1, mm.31-36, III 212
Figure 49: quadruple canon qui intègre A3 (altos), A4 (sopranos), une partie de l'antécédent de A1 aux ténors et des éléments de A2 et A1 aux basses. III, mm.40 et al. 213
Figure 50: démesure de matière sonore/ altérité absolue, avec inversions mélodiques mm.1, 3 et 4, et 5-7, V 215
Figure 51: indicible violence, mm.61 et al., IV 217
Figure 52: tenues des cordes graves en dissonance, topique du lugubre, mesures 11-14 225
Figure 53: thème chromatique ascendant à l'alto puis au ténor/reprise dans l'ordre inverse des degrés chromatiques par la basse, sur les mêmes paroles : « par sa cruelle mort » 226
Figure 54: quelques notations pour les sons particuliers des cordes 227
Figure 55: transgressions de timbres pendant l'ascension chorale 228
Figure 56: saturations timbriques dans le début de l'ascension vocale, mesures 38-39 228
Figure 57: motifs doubles entre vents, ici mesure 103 231
Figure 58: passage en chromatisme descendant dans la cantate *Christen, ätzet diesen Tag* de J.-S. Bach 233
Figure 59: figure de la disparition (mesure 95) 233
Figure 60: motif torturé à la clarinette basse m.95 Motif varié m.97 234
Figure 61: déconstruction du texte et combinaisons de syllabes et de modes de chant, mesure 94 235
Figure 62: répétitions textuelles et inversions mélodiques, mesures 103-104 235
Figure 63: figure de la plainte dans *Tenebrae*, mesure 165 et al. 239
Figure 64: figure de la détresse dans la Cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* (B.G.239, XXVIII, p.247) 239
Figure 65: amplification des sanglots : sauts de neuvièmes au soprano 1, mm.176-177 240
Figure 66: figure des sanglots "inversés", mesure 219 et al. 241
Figure 67: canon libre avec chromatisme, mesures 253-257 242
Figure 68: moment de frénésie chaotique, mesures 302-322; ici, mesure 303 243
Figure 69: déconstruction linguistique, mesures 338-341 246
Figure 70: irréel, folie, m.342 247
Figure 71: figure de l'entre-deux : vacillations superposées, ici mm.384-389 248

Figure 72: topique de la folie, mesures 412-413 avec figures de l'irréel 251
Figure 73: figure du « presque-rien », flûte 251
Figure 74: variation de niveaux de pression sur l'archet, de la plus faible possible (carré blanc), à la plus forte possible (carré noir), mesures 422-425 252
Figure 75: procédés crépusculaires par l'indécision horizontale aux trois voix les plus basses et flou de hauteur par la superposition verticale de secondes mineures aux trois autres voix, mesures 451-453 253
Figure 76: figure de la mort et son altération, mesures 508-509 254
Figure 77: S1 et début de S2, mesures 1-8 262
Figure 78: figure de l'angoisse effarée dans une nuance très faible, mesures 12-14 264
Figure 79: Goya, *Caridad* 265
Figure 80: répétition stagnante dans S1, mm. 99-104 267
Figure 81: uniformisation progressive par les restrictions de hauteur (mm.153-158 – 4'31) 268
Figure 82: "No se puede mirar", estampe n°26 des *Désastres de la guerre* 268
Figure 83: doubles notes superposées, héritières des accords de S1 allégés et tenus : figures de l'oppression durative 269
Figure 84: alternance de "S2+S1" (ici mesures 249-251) et de S 1 modifié – avec scissiparité – mesures 252-254 270
Figure 85: début du moment "sensible", ici en ascension douloureuse, mesures 279-284. 271
Figure 86: passage plaintif et indécis dans une cantate de Bach précitée 272
Figure 87: Paul Klee, *Château et soleil*, 1928 276
Figure 88: figure de la folie, mesure 351 et al. 278
Figure 89: intégration de la rigidité de S1 dans le topique de la folie par l'unicité du rythme et la binarité, mesures 366-368 278
Figure 90: figure de l'uniformisation : stagnation obstinée, mesures 387-389. 279
Figure 91: figure de la folie: oscillations *ff* et brouillage rythmique 279
Figure 92: « *Con la razón o sin ella* » (« avec la raison ou sans elle »), 2ème gravure de la série "Los desastres de la guerra" de Francisco Goya (1810-1814) 280
Figure 93: matrice de concepts de Franceschi résumant l'essentiel de la dualité, des oppositions et des corrélations sémantiques dans le *Quatuor n°4* de Tomás Marco 281
Figure 94: évocation symbolique de la guerre par l'icônicité des motifs de fanfares 287
Figure 95: adoption par les cordes de l'uniformité de hauteur des motifs de fanfare, mm.79-80. 288
Figure 96: figure de la disparition progressive aux cordes, mm.87-93 289
Figure 97: euphorie héroïque assez brève avec symboles de la guerre aux cuivres 292
Figure 98: passage d'altérité absolue par brouillage mélodico-rythmique et lente descente, accompagnées de ponctuations martiales des cuivres 294
Figure 99: topique du lugubre, mm.134 et al. 296
Figure 100: traits "souterrains" au coeur du vide et ponctuations insolites du marimba sur le modèle de a (m.142) ou a' (m.141) 298
Figure 101: motif a (violon 1), mm.12-13 et motif a' (violon 1), m.25. 299
Figure 102: dédoublements directionnel et graphique, bois (m.75) 300
Figure 103: figure de l'angoisse légère, m.3 304
Figure 104: accès d'angoisse indéfinissable, m.10 305
Figure 105: superposition de triples croches en crescendo comme figure de l'angoisse, puis brouillage dans une très faible nuance, mm.18-24 306
Figure 106: violence dissonante, altérité radicale et extrême étrangeté (par disjonctions mélodiques incessantes aux bois) 308
Figure 107: figures de plainte et douleur mêlées aux cordes, juste après un long cluster dont la perception de la dissonance extrême donne une sensation virtuelle de souffrance, m.35 310

Figure 108: sauts de septième majeure qui se sont généralisés aux bois, passage libre, parties « indépendantes du chef d'orchestre », vers 50-52 ; figures du sanglot 311
Figure 109: sauts de neuvième mineure à la fin du passage libre, vers 53-56 ; figures du sanglot 311
Figure 110: motif A, figure de l'angoisse, cordes (deuxième, troisième et quatrième pupitres), mesure 5 316
Figure 111: réitération et densité(s) des motifs d'"angoisse", mesures 4 à 7 318
Figure 112: motif B, avec deux variantes écourtées puis joué deux fois intégralement, figurant la frénésie insaisissable, deuxièmes, troisièmes et quatrièmes pupitres de cordes, mesures 18 à 21 320
Figure 113: figures de la guerre (icônicité des appels militaires), cuivres, mesures 19-22 321
Figure 114:figures guerrières redoublées, cuivres et bongos, mesures 26 à 28 321
Figure 115: figures guerrières des cuivres doublées par les figures de l'"animé" aux bois, mesures 19 à 21 322
Figure 116: moment chaotique aux premiers pupitres de cordes, mesure 49 et al. 324
Figure 117: figure de la disparition (du chaos): brève agonie de l'élan chaotique en parties indépendantes qui finit par s'unifier en unisson; premiers pupitres de cordes, pendant les mesures 62 à 66 326
Figure 118: motif thématique de *El nacimiento de la angustia liquida*, altération de celui d'*El Sueño*, premiers pupitres de cordes, mesures 68 à 72. 327
Figure 119: irruption du chaos, mesure 72 328
Figure 120: retour de A aux premiers pupitres de cordes, soutenu par les bois. 329
Figure 121: deuxième occurrence du motif thématique, modifié et plus inquiétant, bassons et bois et cuivres en accompagnement, mesures 76 à 78 330
Figure 122: figuration de l'altérité absolue, notamment par les cordes, les bois et le marimba. 332

Table des matières

Introduction 8

L'indicible dans le contexte de l'expérience-limite et de la guerre d'Espagne : formes, thématiques et traces artistiques 15

La fin de l'harmonie et des modèles : éclatement des histoires et éclatement de l'Histoire 18

Musique et signification : topiques, dramaturgie et bouleversement des modèles 22

Les icônes, indices et symboles peirciens 27

Structure et signification 33

Applications, adaptations et autres méthodes d'analyse structurelle liée au sémantisme pour les œuvres du corpus 35

Le pré-sémantisme en tant que « réservoir » adapté à la représentation de l'indicible 38

Structure de la thèse 44

Partie I : L'indicible comme dépassement de la limite et métonymie du chaos 53

Chapitre I. L'indicible : tentative d'élucidation 55

1. Le dépassement de la limite 55

1.1. Le dépassement des limites de l'entendement 57

1.2. Des constantes dans la perception 58

1.3. Les modes de manifestation de l'indicible 58

2. Les champs sémantiques du concept d'indicible 61

2.1. La démesure 61

2.2. L'altérité absolue 64

2.3. L'irréel 66

2.4. Aperçu synthétique des champs sémantiques de l'indicible 69

2.5. L'indicible : un concept complexe et différentiel 70

2.6. La mort et l'indicible 74

2.7. D'autres concepts liés à l'indicible : l'absurde et l'abject 79

3. L'indicible évènement 83

3.1. Le changement de paradigme de l'indicible 83

3.2. Confrontation à l'évènement et échec du dicible 84

3.3. Le double comme conséquence de l'Histoire 86

Chapitre II. Quelques spécificités de l'indicible de la guerre civile et de la guerre d'Espagne 91

1. La guerre civile 91

2. La guerre d'Espagne 93

2.1. La guerre de tous contre tous 94

2.2. Le nettoyage systématique des franquistes 96

2.3. Une cruauté arbitraire 99

2.4. L'indicible comme conséquence d'un rituel séculaire barbare 102
2.5. L'influence de l'environnement sur l'acte et la pensée indicibles 105
Chapitre III. Les manifestations de l'indicible dans les arts..... 108
1. La fiction et les arts pour rendre justice à la complexité du vécu indicible..... 108
1.1. La fiction, la rhétorique et la figure pour rendre sensible l'indicible de l'expérience-limite..... 108
1.2. La Théodicée écornée et l'esthétique qui s'y réfère 111
1.3. L'indicible dans *Guernica* de Resnais..... 113
2. L'indicible en littérature..... 116
2.1. L'indicible quotidien exprimé en littérature..... 116
2.2. L'indicible postmoderne en littérature 117
3. Musique et corrélations inter-arts dans l'expression de l'indicible..... 125
3.1. Les effractions de l'indicible comme éléments structurels majeurs dans les œuvres de l'indicible : récit et musique..... 125
3.2. La conception de l'œuvre et son rapport à la représentation du monde ou/et de la société 129
3.3. Le point de convergence des arts..... 137
3.4. Mythe et musique 141
3.5. Le rôle-clé du symbole 145
3.6. Les traces musicales du symbole à travers les exemples de la *Daliniana n°1* et de *Endechas para una reina de España* de Cristóbal Halffter 147
Partie II : les figures musicales comme représentations de l'indicible..... 153
Introduction 155
Chapitre I. *Officium Defunctorum* comme œuvre de l'altérité absolue et de la démesure de violence. 159
1. Déroulement et moments-clés 159
2. Les disjoncteurs qui concourent à l'indicible..... 167
3. La transvaluation dans les manifestations de l'*être*..... 170
4. Les figures de l'indicible dans *Officium Defunctorum*..... 172
4.1. Les figures de la démesure du Mal..... 173
4.2. Les figures de la mort..... 184
4.3. Les figures de l'altérité absolue..... 189
4.4. Les représentations de l'irréel 200
4.5. Les figures de la réminiscence du trauma 203
4.6. Les figures de la dissociation et de l'altération 205
Chapitre II. Autour et au-delà du seuil : les figures de l'altération, de la disparition, de l'insolite et du fantastique dans *Tenebrae*..... 221
1. L'altération, la mort et la souffrance..... 221

2. Le lugubre et l'angoisse 224
3. Uniformisation et réticences 225
4. Fantastique et insolite 229
5. Affliction et disparition 232
6. La déconstruction du dicible 234
6.1. La déconstruction du dicible dans *Tenebrae* 234
6.2. Résonances historiques et anthropologiques de l'altération de la langue 236
7. Deuil et lamentations 238
8. Équivoque et frénésie chaotique 241
9. L'ineffable 244
10. Inframonde, altération et chaos (retour) 245
11. Plaintes (retours) et redoublements 248
12. Frénésie chaotique (retour), insolite et folie 250
13. Le « presque-rien » 251
14. Uniformisation ascendante (retour) et équivoque 252
15. La mort lugubre 253
16. Conclusions 254
16.1. Des constantes isotopiques dans les œuvres dirigées par l'indicible 254
16.2. Vers une narration basée sur des oppositions sémiques/constantes structurelles dans les œuvres musicales et littéraires de l'indicible 258
Chapitre III. Le retour perpétuel de la barbarie dans le *Quatuor n°4 « Los desastres de la guerra »* de Tomás Marco 261
1. Les deux groupes motiviques ou cellulaires majeurs du *Quatuor n°4* 261
1.1. La figure de la barbarie mécanique 261
1.2. La figure de l'angoisse effarée 263
1.3. Contradiction et incidence des deux groupes agentiels musicaux 264
2. Les modifications des sujets principaux 266
2.1. L'uniformisation de la barbarie 266
2.2. L'oppression durative 269
2.3. Première synthèse de S1 et de S2. 270
3. L'irruption de la sensibilité consciente 271
4. La figure de la folie 277
Chapitre IV : aspects de l'indicible dans *Daliniana* de Halffter 284
I. *Relojes blandos* 285
1. Le déroulement de l'œuvre 286
2. Le conflit 290

3. L'altérité absolue et la disparition 292
4. Spécificités de l'indicible par les associations de topiques 295
5. Le dédoublement 298
II. *El sueño* 303
1. Situation initiale : une irréalité entre calme et angoisse 303
2. L'évènement indicible en tant que tournant dramatique 307
3. La réexposition inversée 312
III. *El nacimiento de la angustia liquida* 315
1. Le topique de l'angoisse 315
2. Le topique de la guerre 320
3. Le retour du chaos primitif 323
4. Le retour du « rêve » et ses interruptions par le chaos 326
5. Frénésie et retour des figures militaires 331
Conclusion 338
Bibliographie 355
Index 374
Table des illustrations 382
Table des matières 386