

## *La douleur créatrice<sup>1</sup>*

Si j'ai donné pour titre à mon intervention « la douleur créatrice », ce n'est pas, vous l'imaginez bien, pour suggérer que l'exil qui fut, au vingtième siècle surtout, le lot tragique de tant de créateurs, peut à tout prendre être considéré comme une aubaine pour eux. Non, l'exil n'est jamais une aubaine, et toujours un déchirement.

Il est vrai qu'un écrivain comme Franz Werfel, un musicien comme Kurt Weill se sont félicités de leur exil américain, et que les deux plus grands des compositeurs exilés au vingtième siècle, Schönberg et Stravinsky, nièrent fermement que l'exil ait tari leur inspiration, Schönberg affirmant même, en 1934, qu'il n'avait pas été chassé *du* paradis mais chassé *vers* le paradis de la Californie.

Ces propos, cependant, ne tardèrent pas à être nuancés par leur auteur. L'exil n'est jamais un paradis, et fut souvent un enfer. Simplement, ce qui est admirable, c'est qu'il n'ait pas réduit les compositeurs au silence, et qu'il ait même suscité des œuvres qui sont autant de témoignages de résistance et de résilience. Non que ces œuvres aient pris

---

<sup>1</sup> Conférence prononcée à la Cité de Musique de Paris, dans le cadre d'une journée « Musiques en exil », le 8 mars 2019.

l'exil pour sujet explicite, ce qui n'arriva pas souvent<sup>2</sup> ; mais par la force même qui les habite, et parce que, chose singulière et propre au vingtième siècle, c'est leur création même qui se trouvait condamnée avec leur personne, et condamnée par des régimes ennemis de leur art. Celui-ci devenait donc, *ipso facto*, œuvre de résistance.

Oui, c'est cela qui est tout à fait spécifique aux exils du vingtième siècle. Si nous remontons dans le temps, les cas de Haendel, ou de Domenico Scarlatti au dix-huitième siècle, sont des cas d'exil volontaire et, autant que nous le sachions, d'exil heureux. Haendel est devenu le plus grand des compositeurs anglais, Scarlatti a fécondé la musique espagnole et signait Domingo Scarlatti. Bref, les nations comptaient peu, et les quitter n'était pas s'arracher le cœur.

Au dix-neuvième siècle, le dieu nation s'éveille pour le meilleur et pour le pire, et l'exil prend un autre tour, un autre sens. Témoin Chopin. Cependant Chopin n'a pas été chassé de Pologne, il l'a quittée de son plein gré avant l'intervention russe. Quant à l'exil d'un Wagner, il lui fut une gêne considérable, mais non pas une souffrance insupportable. Mais surtout Wagner, pas plus que Chopin, n'a été exilé *en tant qu'artiste*, à cause de son œuvre même.

\*

Infliger un tel exil, ce sera la grande et terrible nouveauté du vingtième siècle, sous le nazisme, mais aussi, *mutatis mutandis*, sous le stalinisme. Dans l'Allemagne nazie, les Kurt Weill, Hanns Eisler, Ernst Toch, Erwin Schulhoff ou Paul Dessau, sans oublier bien sûr Arnold Schönberg, sont vilipendés comme Juifs, mais leur *art* est également condamné comme dégénéré. Des non-Juifs sont englobés dans cette exécration, par exemple Hindemith ou Křenek.

---

<sup>2</sup> On pourrait citer Chopin, *Chant polonais* opus 74 n° 9 ; Stravinsky, *Quatre chats russes* : « *Chant dissident* » (1919) ; Kurt Weill (1937), *The Eternal Road* ; Rachmaninov, *Troisième symphonie* (selon Jankélévitch) ; Milhaud (1972), *Ani maanim, un chant perdu et retrouvé*, sur un texte d'Elie Wiesel, à la mémoire des déportés assassinés dans les chambres à gaz.

Mais la condamnation esthétique, de la part des nazis, est difficilement dissociable de la condamnation raciale ou politique, tous les artistes qu'ils qualifient de dégénérés étant assimilés à des Juifs ou à des bolchéviques ; ils deviennent, si l'on ose ainsi parler, des Juifs de déshonneur.

Attaqués à la fois dans la dignité de leur personne et dans celle de leur création artistique, les musiciens qui fuient le régime hitlérien sentent donc que leur art est le lieu même où sera préservée et affirmée leur humanité. Pour tout dire, leur art devient, *de facto*, humaniste, et porteur des valeurs que bafouent les nazis. Contre le totalitarisme qui prétend commander à l'esthétique, l'esthétique, précisément parce qu'elle refuse de s'asservir à rien, va servir la démocratie et la liberté. Et face aux idéologies religieuses qui, aujourd'hui, au vingt-et-unième siècle, condamnent non seulement tel style musical, mais la musique tout entière, ce sens humaniste de la musique n'est pas moins évident, pas moins éclatant.

Le cas de Schönberg est ici plus qu'exemplaire, extrême. En effet, chez lui, la conscience d'être Juif surgit presque en même temps que naît le dodécaphonisme<sup>3</sup>. Son choix religieux se confond avec sa vocation artistique. Et la dimension prophétique de sa création est voulue, assumée, revendiquée. On a même pu penser que sa musique de douze sons avait une valeur mystique, et que le dodécaphonisme était l'équivalent musical de l'unification du monde par Dieu, l'expression d'un « monothéisme éthique » caractéristique de la pensée juive. Quoi qu'il en soit de ces spéculations, Schönberg a lié, plus que nul autre

---

<sup>3</sup> C'est en 1923 qu'il écrit à Kandinsky : « Ce qu'on m'a forcé à apprendre durant cette dernière année, je l'ai enfin compris et ne l'oublierai pas. C'est que je ne suis pas allemand, pas européen, peut-être à peine un être humain [...], mais que je suis juif ». Or c'est durant la même année 1923 qu'il publie la *Suite pour piano* opus 25, première de ses œuvres qui soit intégralement dodécaphonique. Dix ans plus tard, en février 1933, le *Völkischer Beobachter*, organe aboyeur des nazis, l'accuse de vouloir détruire la musique, et de le faire *en tant que Juif*. Or c'est en juillet de cette même année 1933 qu'à Paris, Schönberg se reconvertit au judaïsme, avec Chagall pour parrain. Il écrit alors : « Je suis depuis longtemps déterminé à être Juif [...]. Je considère cela comme plus important que mon art ».

compositeur, le destin de sa musique, de son écriture musicale, au destin de son peuple et de sa foi. Pour lui, le dodécaphonisme était un humanisme.

Et tel était son désir, telle était sa volonté de préférer cet humanisme avec des mots et plus seulement avec des sons, qu'il composa en 1947 *Le Survivant de Varsovie*. Ainsi, malgré son refus d'admettre que l'exil ait pu changer sa trajectoire musicale, on est forcé de considérer que sans le nazisme et ses persécutions, la conscience du compositeur n'aurait pas connu la même évolution, ni son œuvre le même approfondissement. En ce sens du moins, la douleur de l'exil fut pour lui créatrice.

\*

On sait qu'il y eut des compositeurs juifs dont le sort fut plus terrible que celui de Schönberg et de ses compagnons d'exil : tous ceux qui périrent en camp de concentration. Or pour certains d'entre eux, ils ont laissé une œuvre qui fut composée alors qu'ils étaient internés à Terezín, cette ville dont les nazis firent une manière de vitrine, afin de persuader le monde qu'ils traitaient bien les Juifs<sup>4</sup>.

À Terezín, Viktor Ullmann (1898-1944), élève de Schönberg puis de Zemlinsky, eut le temps d'écrire, avant d'être assassiné à Auschwitz en octobre 1944, une vingtaine de pièces, dont un bref opéra, *Der Kaiser von Atlantis*. Dans cette œuvre, il est question de la mort qu'un tyran veut infliger à autrui, et doit finir par accepter pour lui-même. Ullmann écrivit aussi, au camp, sa *Septième sonate* pour piano dont le dernier mouvement combine le thème B-A-C-H avec une mélodie juive.

---

<sup>4</sup> À Terezín les activités culturelles furent tolérées, et même encouragées par les autorités du camp. Un film de propagande nous montre une scène particulièrement poignante, celle de petits garçons et de petites filles qui, accompagnés par des musiciens adultes, chantent un opéra pour enfants, écrit par un prisonnier de Terezín, le compositeur Hans Krása (1899-1944). Ces enfants, que nous voyons et entendons si vivants, purent se produire jusqu'à la fin de l'été 1944. Un mois plus tard, avec Hans Krása, ils furent presque tous déportés et gazés à Auschwitz.

D'autres compositeurs de Terezín ont laissé des œuvres remarquables. Notamment le jeune Gideon Klein (né en 1919), compositeur extrêmement prometteur, qui termina son *Trio à cordes* le 9 octobre 1944, neuf jours avant d'être emmené à Auschwitz, dans le même convoi que Viktor Ullmann. On ne peut pas dire, cependant, que cette œuvre fut écrite dans la certitude de la mort imminente, et l'on ne peut pas exactement lui appliquer le vers qu'André Chénier écrivit en prison, sachant que la guillotine l'attendait : « Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre. / Peut-être est-ce bientôt mon tour ». Car on ne faisait pas aux internés de Terezín l'honneur de les avertir de ce qui les attendait. Et lorsqu'ils se trouvèrent en face de leur sort, il n'était plus temps pour eux de le transcender en musique.

\*

L'histoire de l'art musical, au vingtième siècle plus qu'en nul autre, est inséparable de la grande Histoire. Mieux, la vie et l'œuvre des compositeurs y sont indissociables de la vie et des œuvres de mort des deux grands tyrans de ce siècle, Hitler et Staline. Comparer ces deux tyrannies est une tâche complexe et semée de pièges, qui n'est pas achevée aujourd'hui. Mais ce qui est sûr, c'est que dans leur rapport à l'art en général et à la musique en particulier, Hitler et Staline se ressemblaient, même si l'un dénonçait comme « bolchévique » et « juif » ce que l'autre vitupérait comme « formaliste » ou « petit-bourgeois », et qui, dans les deux cas, était tout simplement la liberté et l'authenticité créatrices.

Je ne puis raconter ici les terribles tribulations de Chostakovitch et de Prokofiev, qui tous deux vécurent en exil intérieur, et dont la puissance créatrice et l'authenticité stylistique furent tordues au feu glacé de la peur<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Chostakovitch, qui se cacha derrière le sarcasme et le double sens, et dont la *Cinquième symphonie*, écrite peu après que la Pravda eut condamné vertement *Lady Macbeth de Mzensk*,

Quant au goulag, même si l'on y mourait beaucoup, il n'était pas conçu pour l'extermination. Si bien que dans de très rares cas, dans un cas presque unique<sup>6</sup>, un compositeur a pu y écrire toute une œuvre, et une œuvre puissante. Il s'agit de Vsevolod Zaderatsky (1881-1953), récemment redécouvert. Condamné à six ans de goulag pour « activité antisoviétique » et diffusion de musique « fasciste », il parvint à écrire, sur des formulaires de télégrammes et autres bouts de papier (et bien sûr sans piano), vingt-quatre Préludes et fugues, un cycle monumental, récemment enregistré sur disque.

L'ancrage de ces *24 Préludes et fugues* dans l'œuvre tutélaire de Bach rappelle l'usage salvateur de B-A-C-H chez Viktor Ullmann.

\*

Au-delà de ces cas et situations spectaculairement tragiques, s'impose une question que je n'ai pas affrontée jusqu'à présent : y a-t-il une « musique de l'exil », qui d'une manière ou d'une autre unirait les œuvres des différents compositeurs bannis et souffrants ?

Il peut exister en effet, *stricto sensu*, une « musique de l'exil », lorsqu'un texte ou un programme explicite l'accompagne ; ou lorsqu'elle évoque des mélodies du pays perdu (comme dans le *Trio* de Gideon Klein). Ou encore,

---

est un chef-d'œuvre d'ambiguïté, à la fois triomphale et ricanante, fracassante et fracassée. Chostakovitch dont il faut chercher la vérité dans les œuvres intimes, les œuvres de chambre, comme ses romances sur des poèmes d'Alexandre Blok.

Quant à Prokofiev, revenu de son plein gré en URSS en 1936, il se crut à l'abri des ennuis, d'autant qu'il composa pour marquer son retour une énorme *Cantate pour le vingtième anniversaire d'Octobre*, sur des paroles du divin Lénine. Mais bientôt le jdanovisme condamnera toutes ses œuvres écrites en Occident, et Prokofiev sera contraint d'écrire à la fois son autocritique et une nouvelle cantate, sinistrement médiocre, *La Garde de la paix*. Pendant ce temps, sa femme Lina croupissait au goulag. Pour lui, musicalement, la douleur de l'exil intérieur fut moins créatrice que castratrice. Mais tout de même, il parvint à composer, dans sa période soviétique, des chefs-d'œuvre comme les trois magnifiques *Sonates de guerre*.

<sup>6</sup> Il y a aussi le cas du guitariste Matvei Pavlov-Azancheev (1888-1963), au goulag entre 1951 et 1951, et qui y composa pour son instrument.

comme dans le cas de Zaderatsky ou de Viktor Ullmann, lorsqu'elle s'ancre dans le terreau de la culture dont le compositeur est arraché, et que représente symboliquement la musique de Jean-Sébastien Bach.

Mais bien sûr, la part créatrice de chaque œuvre transcende par définition les circonstances, si précises et si tragiques soient-elles, qui les ont fait naître, comme les textes qui les accompagnent ou les souvenirs musicaux qui peuvent y surgir. Elles disent l'exil, et disent toujours davantage.

Inversement, les œuvres qui, écrites en exil, ne semblent absolument pas dire l'exil, peuvent néanmoins en être habitées. Lorsque Hanns Eisler composa, en 1944, pour le soixante-dixième anniversaire de Schönberg, une œuvre qu'il intitula *14 manières de décrire la pluie*, il confia que cette œuvre aurait tout aussi bien pu s'appeler : *Quatorze manières d'être triste avec dignité*. Donc d'affronter l'exil.

Une chose est sûre : chaque compositeur, confronté à la souffrance de l'exil, et qu'il en traite directement ou non, ne fait qu'approfondir son génie propre. Il devient lui-même avec plus d'urgence et d'intensité. Ou s'il s'agit d'exil intérieur, et que les tyrannies l'empêchent précisément d'être lui-même, les distorsions ou les mensonges de son œuvre forcée nous sont alors perceptibles, et sa vérité se déduit du mensonge. D'ailleurs, Prokofiev ou Chostakovitch ne se sont jamais reniés complètement, et leur vérité, lorsqu'elle s'exprime librement, quoique dans le secret, en est d'autant plus bouleversante. Bref, il n'y a pas de musique de l'exil, il y a des compositeurs qui, exilés, font de la musique.

\*

Mais on pourrait aussi retourner la question et se demander : y a-t-il des musiques qui *ne soient pas* de l'exil ? Dès lors qu'on élargit le sens du mot, dès lors que l'on convient que nous sommes tous des voyageurs sur la terre,

en instance d'exil hors de la vie, c'est-à-dire condamnés à mourir, quelle œuvre musicale, quelle œuvre d'art en général ne serait-elle pas l'expression de cette condition mortelle qui est la nôtre ?

Sans doute, élargir ainsi le sens du mot « exil » risque de nous égarer, et de nous faire dire que tout est dans tout. Si toutes les musiques sont de l'exil, aucune ne l'est. Du coup, nous perdons de vue que l'exil au sens propre est d'abord l'effet de la pression concrète et physique d'un pouvoir sur un créateur, pression qui le chasse de son pays ou éventuellement l'y confine. Ce n'est que par métaphore que nous sommes tous des exilés. Et de surcroît, même les exilés au sens physique du terme n'ont pas passé leur temps à écrire des musiques qui chantent ou déplorent explicitement leur condition de bannis. Donc nous retombons sur le même constat : que ce soit au sens littéral ou au sens métaphorique, il n'y a pas de musiques de l'exil, au sens où il n'y a pas de manière *musicale* singulière et reconnaissable de transcrire l'exil dans des notes de musique. L'exil se dit souvent en mode mineur, mais il n'est pas lui-même un mode musical.

\*

Je ne voudrais pas terminer sans évoquer certains compositeurs qui n'ont pas connu l'exil physique, et qui pourtant l'ont chanté, exprimant son essence même de la manière la plus poignante. Je pourrais ainsi nommer Gustav Mahler et ses *Rückert-Lieder*, avec le vers : « Ich bin der Welt abhanden gekommen » (« du monde, je me suis dépris »). Je pourrais aussi évoquer Alexander Zemlinsky, lequel mit en musique, de la plus somptueuse manière, dans sa *Symphonie lyrique*, les mots : « Ich bin ein Fremder im fremden Land » (« Je suis un étranger en terre étrangère »). Il composa cela bien avant d'être physiquement exilé, mais il finit par l'être bel et bien, lui qui mourut à New York dans



le dénuement, en 1942. Cependant, c'est dans cette symphonie de 1922 qu'il a chanté de la plus profonde manière son sort à venir<sup>7</sup>.

Et sur le chemin de ce beau mystère, je voudrais remonter jusqu'à Schubert, mais en passant par Hanns Eisler. Celui-ci, dans son exil américain, a écrit le *Hollywood Song book* dans lequel il réinterprète le premier lied de la *Winterreise*, ainsi que d'autres lieder de Schubert. Qu'est-ce à dire, sinon que Schubert était reconnu digne, par l'exilé Eisler, d'exprimer ce que l'exil a de plus douloureux et déchirant ?

Et de fait, si nous écoutons *Gute Nacht*, dont les premiers mots sont : « Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus » (« Étranger je suis venu, étranger je m'en vais »), nous ne pouvons nous défendre du sentiment que toute la douleur de l'exil est comprise dans ces mots et surtout cette musique. Bien sûr, le poème de Wilhelm Müller, choisi par Schubert, dit une solitude et une détresse amoureuse qui semblent bien légères au regard de la souffrance des victimes du nazisme, du stalinisme, ou des idéologies meurtrières du vingt-et-unième siècle. Mais il y a la musique, et le génie de Schubert, dont l'art connaissait les tréfonds de la misère humaine. La musique de *Gute Nacht* exprime une déréliction qui dépasse infiniment sa cause anecdotique, et dans laquelle l'exilé moderne et contemporain, l'exilé politique, peut se reconnaître et se retrouver.

Schubert n'a pas connu l'exil physique. Et la cause de ses souffrances personnelles était bien humble, en somme. Mais pour le coup, ces souffrances furent puissamment créatrices, et l'on peut se demander si, parmi tous les compositeurs qui vécurent jamais, il en est qui aient plus parfaitement

---

<sup>7</sup> Je pourrais aussi nommer les fameux poèmes du Wilhelm Meister de Goethe, mis en musique aussi bien par Schubert que par Schumann ou Wolf, et beaucoup d'autres, avec le fameux soupir d'exil : « Kennst du das Land wo die Zitronen blühn... » (« Connais-tu le pays des citronniers en fleurs »), ou encore, plus impressionnant : « Nur wer die Sehnsucht kennt Weiss was ich leide » (« Seul qui connaît la nostalgie sait ce que je souffre »). Poèmes et musique, nous sommes en présence d'œuvres dignes d'un exil que leurs auteurs n'avaient pourtant pas connu.

transmué leur douleur en beauté. Pour paraphraser René Char, qui disait que « le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir », la musique de Schubert est l'amour transfiguré d'une douleur qui demeure douleur. Grâce à Schubert, c'est vraiment l'exil lui-même, en son essence, qui devient musique, et sa douleur qui devient dignité.

Ce n'est pas à dire qu'il faille souhaiter l'exil à quiconque. Mais cela nous aide à penser que devant nulle douleur, la beauté n'est impuissante.