

La violence en musique

Volume n° 4 de « Mélotonia », collection musicologique des Presses Universitaires de Lyon

dirigé par Muriel Joubert et Denis Le Touzé

Orientations de la collection (pour tous les volumes):

Par-delà la diversité des domaines de la musicologie (histoire, analyse, organologie, esthétique, sémiologie...), on peut trouver dans les notions de matière et d'énergie des concepts fédérateurs de l'art musical. En effet, tout immatérielle qu'elle paraît, la musique ne s'en incarne pas moins dans le son, et toute activité musicale trouve son essence dans cette énergie initiale qui pousse le compositeur, le musicien, l'auditeur, le public, à devenir acteur du processus musical. À travers les notions de matière et d'énergie, la musicologie s'associe donc à d'autres champs d'étude, que ce soit l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, la philosophie, la psycho-cognition, la littérature ou les arts dits visuels. C'est dans cette perspective originale, où l'objet d'étude est en étroite liaison avec des processus à la fois élémentaires et humains, où la discipline musicologique va au-delà de ses catégories traditionnelles, que la collection *Mélotonia* propose des numéros aux thématiques variées (le souffle, le silence, le rire, le jaillissement...) propres à accueillir dans leur diversité et leur transversalité le prisme de réflexions aux multiples empreintes. À ce jour, deux volumes sont parus, *Le Souffle en musique*, (2015) et *Le Rire en musique* (2017), et un troisième, *Foisonnements et proliférations en musique* devrait paraître prochainement.

Volume 4 : La violence en musique

Pendant que « la philosophie se pose comme refus de la violence, [...] entrée dans le dialogue et non pas affrontement des forces¹ », « la musique adoucit les mœurs » – selon le célèbre proverbe – et « servi[rait] à canaliser la violence », ainsi que l'expose Jacques Attali² la comparant au mythe et à la religion³, et que nous pourrions associer à une forme de thérapie.

Pourtant, l'énergie qui circule dans la musique est parfois issue d'une pensée et d'un geste violents. Elle est alors perçue comme une force (violence, du latin *vis* signifiant la force, la vigueur, la violence, mais aussi la quantité et l'abondance) dépassant toute mesure, qui frappe l'oreille de l'auditeur et affecte voire déstabilise sa psyché. *Wozzeck* ou *Lulu* de Berg, *Salomé* ou *Elektra* de Richard Strauss, la *Suite Scythe* ou *Chout* de Prokofiev, *Le Mandarin merveilleux* de Bartók, *Metastaseis* de Xenakis ou encore certains genres dérivés du Rock et certaines branches du Rap, sont des musiques violentes qui viennent spontanément à l'esprit.

Dans ce nouveau volume de « Mélotonia », il s'agira de réfléchir sur les composantes de la violence comme énergie intra-musicale, en lien avec le contexte qui l'a fait naître, avec le geste artistique qui a précédé, avec la perception qui en découle.

¹ Yves Michaud commente la pensée de Hegel, in *La violence*, Paris, PUF, 2012, p. 102, <https://www.cairn.info/la-violence--9782130592396-page-103.htm?contenu=plan#s1n2>

² cf. Jacques Attali, « La musique sert à canaliser la violence », *Books* n° 14, juillet-août 2010, <https://www.books.fr/jacques-attali-la-musique-sert-a-canaliser-la-violence/>

³ cf. Jacques Attali, *Bruits*, Paris, PUF, 1977 (rééd. Paris, Fayard, 1986).

Préliminaires

Pour qu'il y ait violence, il semblerait qu'il faille une mise en contact, une résistance. Les éléments naturels (vent, pluie), en se déchaînant, se heurtent à la matière quelle qu'elle soit. La violence humaine prend souvent son origine dans un élément extérieur et exogène – la communauté, par exemple, comme l'expose René Girard à propos du mythe d'Œdipe⁴. Dans la pensée hégélienne, le moi subjectif a d'ailleurs besoin pour exister d'un rapport à autre chose. « Toute conscience dans son désir tend à réifier autrui et, dans le rapport à autrui, la violence est inévitable⁵ », réflexion qui rappelle celle d'Héraclite d'Éphèse : « Le conflit est père de toutes choses, roi de toutes choses⁶ »⁷.

Or la résistance inclut implicitement un geste de puissance allant jusqu'à la démesure.

Dureté et résistance semblent ainsi justifier le rapport qu'entretient l'énergie de la violence avec la matière, et fournissent des métaphores et éléments d'analyse qui peuvent orienter une réflexion sur la violence en musique⁸.

Par ailleurs, si, quand elle est agie puis ressentie, la violence porte l'image d'une négativité, d'une désapprobation au sein de la société, elle est aussi considérée dans certaines circonstances comme « bonne », selon les modèles que Nietzsche défend dans *Zarathoustra* ou *Ecce Homo*. La violence se pose dès lors comme un moyen pour aller vers la révolution, ainsi que l'évoque Georges Sorel dans *Réflexions sur la violence* (1900), Hannah Arendt dans *Essai sur la violence* (1969) ou Franz Fanon dans *Les Damnés de la terre* (1961). Dans ce cadre, la violence renverse les codes, bouleverse un ordre, « est parfois la seule façon par laquelle la justice sociale peut s'installer » (T. S. Eliot dans *Murder in the cathedral*). Par la colère, la violence voire la sauvagerie, il s'agit alors de retrouver – paradoxalement – une humanité.

L'imprévisibilité définit la violence, selon Yves Michaud, qui l'assimile aussi « à l'absence de forme, au dérèglement absolu⁹ ». La violence en est alors d'autant plus « subie », sous toutes ses formes, distinctes ou menées en synergie : l'odeur, le son, la lumière, le contact de l'aiguille, le goût de l'acide... En tant qu'énergie extrême, la violence s'épanche à travers les autres sensorialités car elle échappe complètement au mot.

Les différentes formes de violence

Il semble que la violence soit évaluée selon le contexte normatif dans lequel elle s'effectue. Elle s'inscrit dans des contextes généralement exceptionnels (guerre, autoritarisme, crises psychologiques...), s'extirpe des situations de normalité pour aller parfois vers le monstrueux.

Pour l'animal, la violence et l'agressivité sont toujours associées à des réflexes de défense et de survie, sont donc des réactions « normales ». La bestialité et la sauvagerie appliquées à l'humain devraient ainsi être considérées dans un jugement inversé. Certes régulée ou non par les stimulateurs chimiques (sérotonine, testostérone, progestérone ou stéroïdes par exemple)¹⁰, la violence humaine, souvent imprévisible, résulte d'une colère, générée par la société, par autrui ou par soi-même. Elle répond finalement à une incapacité personnelle de gérer une situation. La violence serait-elle en fin de compte une force faible, ainsi que le suggère Jankélévitch (*Le pur et l'impur*)¹¹ ?

Mais la violence humaine est d'autant plus violente lorsqu'elle est organisée, planifiée voire institutionnalisée : le rite « cherche réellement à tirer de la violence fondatrice une espèce de *technique* de l'apaisement cathartique », ainsi que l'exprime René Girard¹². Le rite décrit dans *Les Maîtres fous* de Jean Rouch (documentaire de 1955), ou celui mis en scène dans *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski en sont des exemples marquants.

⁴ René Girard : « La violence humaine est toujours posée comme extérieure à l'homme : c'est pourquoi elle se fonde et se confond dans le sacré, avec les forces qui pèsent réellement sur l'homme du dehors, la mort, la maladie, les phénomènes naturels... », in *La violence et le sacré*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010, p. 126.

⁵ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 111.

⁶ Héraclite d'Éphèse, Fragment 53.

⁷ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 102.

⁸ cf Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 41-42.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960.

¹² René Girard, *op. cit.*, p. 154.

Par ailleurs, la représentation de la violence a été utilisée – et l'est encore – pour légitimer les actions d'un pouvoir : jusqu'au début du XVI^e siècle par le pouvoir religieux (la Passion), par la suite également par le pouvoir politique (par exemple avec *La Mort de Marat* de David). Or l'Histoire nous montre que

L'ingéniosité humaine en matière de violence, de torture et d'horreur est immense. Pour ce qui est des tourments, sévices, châtements et meurtres, l'inventivité humaine a été et reste inépuisable. Il n'y a pas de technique (de la menuiserie à l'électricité) qui n'ait eu son application sur le corps des autres pour faire souffrir. Les animaux ne sont ni pacifiques ni cruels mais seulement naturels. L'humanité complique, invente, ajoute et raffine¹³.

La destruction méthodique propre aux processus de génocides est d'une violence purement humaine et peut également mettre en œuvre celle de la machine, créée par l'homme comme pour aller plus loin dans l'agression (cf. la violence de l'homme-machine, défendue par les futuristes).

La violence évoquée jusqu'ici ne concernait que l'homme, sa vie, son corps, son psychisme. Elle est néanmoins présente dans le monde minéral et végétal (la force du vent ou des grêlons sur un arbre, par exemple, qui s'en trouve meurtri), où l'intensité de l'énergie sur les matières dures ou molles est davantage mesurable d'un point de vue strictement physique.

Car la matière qui engendre de la violence est dense, voire saturée. L'énergie qui la déplace possède une force, une intensité et souvent une vitesse importante. La violence pourrait-elle être exprimée par des intensités douces (cf. le *Tremblement de terre très doux* – 1978 – de l'acousmaticien François Bayle), tandis que, depuis le début de ces réflexions préliminaires ne sont évoquées que les idées d'excès ?

La violence peut néanmoins s'introduire dans le vide et le silence. Le vide se présente alors comme de la matière saturée, mais complètement contenue, comme prête à exploser, comme certaines déclinaisons du silence.

De la même manière, l'obligation d'obéissance face à une autorité, face à un ordre – et l'ordre, de manière générale –, renferme une forme de violence qui peut passer de la simple soumission (implosive) à la vraie explosion (de type rebelle). L'expérience de Milgram, où l'autorité ne se développe pas dans la force mais reste implicite (et tout autant forte !) montre même que « la simple passion d'obéir et la soumission à l'autorité transforment des individus pas particulièrement pervers en tortionnaires¹⁴. »

Violences en art : de l'évocation à l'énergie gestuelle

La matière artistique se met dans une énergie de tension et de violence quand le sujet l'y incite. Dans la représentation picturale, tempête, massacres, passions sont autant de prétextes pour le peintre de rechercher par son geste artistique les moyens de transmettre la violence. Dans la musique, la violence des éléments naturels (tempête de vent, foudre et orage, mer déchaînée) est souvent évoquée, notamment à l'époque baroque (Purcell, Rameau, Vivaldi...) mais aussi plus tard, avec, pour ne citer que quelques compositeurs, Haydn, Beethoven, Debussy, Wagner, Tchaïkovski ou Sibelius (*Tapiola*), jusqu'à Pierre Henry (*Hugosymphonie*), Aperghis (*Avis de tempête*) ou Thomas Adès (*The Tempest*). On peut penser aussi à toutes les déclinaisons musicales de la colère de Dieu à travers les multiples *Dies Irae*. Quant aux guerres quelles qu'elles soient, aux événements d'autoritarisme et de génocide, aux épisodes cruels présents dans les *Ancien et Nouveau Testaments* (l'Enfer dans les tympan romans, les crucifixions dans l'art baroque) ou dans divers mythes, ils sont des sujets régulièrement repris par les compositeurs (*Le Combat de Tancredi* de Monteverdi, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *Nabucco* de Verdi, *Erwartung* de Schoenberg, *Le Cercle de craie* de Zemlinski, *De la maison des morts* de Janáček, *Le Viol de Lucrece* de Britten, *Uaxuctum* de Giacinto Scelsi, *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* ou *Dies Irae* de Penderecki, *Little Boy* de Jean-Claude Risset, *Für Paul Dessau* de Berio¹⁵, *Le Premier Cercle* de Gilbert Amy...). Mais la plus grande partie des violences évoquées par la musique concerne les sentiments humains excessifs qui provoquent des états de crises,

¹³ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵ cf à ce propos l'article de Luis Velasco-Pufleau, « Conflits armés, idéologie et technologie dans *Für Paul Dessau* de Luigi Nono », *Transposition* [Online], 4 | 2014, Online since 15 July 2014, connection on 13 July 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1060> ; DOI : 10.4000/transposition.1060

que ces sentiments soient rattachés à l'amour (sous toutes ses formes) et à la jalousie, à la fierté et à l'honneur, au désordre psychologique ou psychiatrique, à la douleur face à la mort. Pensées destructrices et actes violents pouvant conduire au meurtre jalonnent un grand nombre d'œuvres comme *Don Giovanni* de Mozart, *Carmen* de Bizet, *Jenůfa* de Janáček, *Le Mandarin merveilleux* de Bartók, ou dernièrement *Seven Stones* d'Ondřej Adámek et *Lesson in love and violence* de George Benjamin. Dans ces conduites psychologiques violentes apparaît d'ailleurs souvent la métaphore du diable (Stravinski, Kagel, Parmegiani, Moulta...), cette dernière permettant ainsi d'inclure dans le champ d'investigation le répertoire qui tourne autour de Faust (Gounod, Berlioz... Pousseur, Fénelon...) ou de Lucifer (Guyonnet, Stockhausen...).

Les œuvres où la violence est la plus forte dépendent souvent d'un contexte de création particulier. Si la fureur baroque engendre un certain nombre de gestes musicaux adéquats (*Orlando Furioso* de Haendel), si certaines dispositions personnelles psychologiques conduisent à un langage empreint de violence plus ou moins intériorisée (Gesualdo, à l'image du Caravage en peinture), certains contextes historiques engendrent des esthétiques sur-expressives, qualifiées souvent mais non exclusivement d'« expressionnistes ». Ainsi *Erwartung* de Schoenberg, *Wozzeck* et *Lulu* de Berg, *Salomé* et *Elektra* de Richard Strauss, *Assassins, espoir des femmes* de Hindemith, *Lady Macbeth* de Chostakovitch, *Le Prisonnier* de Luigi Dallapiccola, *Les Soldats* de Zimmermann...

Pour ces musiques « à programme », le compositeur choisit certaines formes du traitement mélodique, harmonique, timbrique, orchestral, etc. pour transmettre la violence de l'évocation, lui permettant même de lui donner une puissance psychologique qui va – ainsi qu'il l'a été évoqué précédemment – bien au-delà du mot. Les répertoires de la chanson ou du rock traitent aussi abondamment de la violence, avec des emprunts très inégaux à l'énergie purement sonore, selon l'esthétique choisie. La musique « drill », une branche du hip-hop a d'ailleurs été souvent dénoncée par l'extrême violence des paroles.

Lorsque l'art ne repose sur aucune narration ou évocation particulière, il arrive que ce soit le geste artistique même qui soit empreint de violence, notamment avec Pollock, Hartunh ou Georges Mathieu. Ce geste physique existe-t-il dans l'acte compositionnel musical ? On peut imaginer, comme le feront Van Gogh ou Dali, un Beethoven se ruant sur sa feuille de portée vierge après une colère, la remplissant puis la raturant, ainsi que les esquisses le démontrent : mais ce geste est-il directement perceptible à l'écoute, comme le sont les œuvres de l'*action painting* ? Ce geste a-t-il ainsi existé pour le début du *Finale* de la 9^e *symphonie*, bel exemple d'explosion ? Il semble que la différence sémiotique entre l'art plastique et la musique oblige à quelques précautions dans l'approche comparatiste. Peut-être que le geste physique des premiers rockeurs, dont le « Rock Around the Clock » (Bill Haley) surgit du film *Graine de violence* (*Blackboard Jungle*), est similaire aux attitudes quasi inconscientes de Pollock. Y a-t-il également des équivalences dans les esthétiques aléatoires de la mouvance de John Cage, dans les expériences du Free jazz ou dans les *events* de George Maciunas ou de Gina Pane ?

La violence prend une graduation supplémentaire lorsque l'artiste détruit son œuvre ou invite une tierce personne à le faire. Après l'expérience dadaïste pendant laquelle, lors d'une exposition, Max Ernst encourage le public à détruire son œuvre avec une hache, la « Première exposition Gutai¹⁶ » qui a lieu à Tokyo en juillet 1956 propose des toiles, souvent de grand format, à entailler, déchirer, brûler, lancer. D'autres artistes, comme Niki de Saint Phalle ou Tinguely ont utilisé d'autres voies pour « faire saigner la peinture¹⁷ ». Ces gestes plastiques trouvent leur résonance en musique par les actes de destruction du mouvement Fluxus ou lors des concerts de rockeurs comme Elvis Presley, certes avec des significations très différentes.

Dans les années 1960, c'est le corps qui est mis en scène et qui est autodétruit. La violence est celle que s'inflige l'artiste sur lui-même le plus souvent, ou sur autrui, ou qu'il exige du spectateur. Avec l'invention des machines de guerres et des méthodes d'éradication d'ethnies humaines, il semble que le corps ait à sortir d'une représentation codifiée par les différentes esthétiques : il est directement utilisé comme objet d'art, se trouve ainsi soumis à des formes de violence¹⁸. Dès lors, la violence est utilisée « comme ultime recours de l'art face au non-sens de l'existence¹⁹ ».

De manière plus générale, la déformation et la blessure du corps engendrent une image réelle et imaginaire insupportable pour celui qui le voit. Ainsi, la simple déformation du corps, dans des représentations

¹⁶ nommé ainsi par Yoshihara Jiro.

¹⁷ Niki de Saint Phalle, *Traces*, Paris, Éditions de la Différence, 1999, p. 125.

¹⁸ cf. Suzanne Ferrières-Pestureau, *op. cit.*, p. 349.

¹⁹ *Ibid.*

picturales, comme dans les tableaux de Francis Bacon qui dit s'être lui-même inspiré des distorsions de la figure humaine de Picasso, est similaire à un geste de violence à la fois physique et psychologique.

De manière générale, dans la musique, la déformation du corps affecte principalement la distorsion de la voix. Au-delà des expériences de Berio sur la voix, l'usage dans le Rock Métal du « *growl* », par exemple, est pour l'oreille quasi similaire aux expériences de lacération en public du corps. Angela Gossow, dans certaines chansons d'Arch Enemy comme « *Ravenous* » ou « *Nemesis* », adopte une voix transgénérée gutturale et « *growlée* », quasi animale, qui exprime d'ailleurs les récits violents des paroles²⁰.

Au niveau de la perception, la violence apparaît généralement lorsqu'il y a détournement (expériences de piano préparé de John Cage, l'usage de sons parasités de Michaël Levinas, l'ajout de bruit blanc dans les chansons de la noisy-pop...) ou saturation du matériau : dans l'ordre sonore, il s'agit donc au départ d'un aspect purement acoustique. Le cri, qui surgit lorsque le mot est impossible – et qui caractérise l'animal – est la première marque d'une violence exacerbée, comme dans l'air célèbre de *La Reine de la nuit* (*La Flûte enchantée*) ou dans *Lulu* de Berg, pour citer deux opéras au contexte très différent. Mais la philosophie du cri²¹ se transpose aisément à l'instrumental, que ce soit au début de *Thrène* de Penderecki, dans *Cris* pour piano et ensemble de William Blank²² ou dans *Transmission* de Bedrossian pour basson et électronique, où « le basson crie comme crie Innocent X, ils crient l'un et l'autre, croit-on, sur un fond exagérément tourmenté, saturé²³. »

La saturation peut également affecter le rythme, et, plus globalement, le remplissage du temps. En cela, les exemples futuristes des œuvres de Prokofiev (par des phénomènes de répétition mécanisée en boucle, sur des timbres durs, délivrent les violences écrasantes des machines industrielles ou de guerre.

Le phénomène saturé est d'ailleurs lié au bruit, qui s'est opposé dans un premier temps au son musical, ne répondant plus aux critères de beauté qui prévalaient dans la musique. Le bruit de la ville agresse le citadin, le bruit surgissant dans la musique heurte les oreilles de l'auditeur. Il faudra plusieurs expériences parallèles pour inclure le bruit dans la composition musicale, et faire accepter ce nouveau geste artistique.

Les nouveaux sons apportés par le microphone puis l'amplification ont d'ailleurs concouru à modifier la perception du son. « Si vous posez un micro près d'un réacteur d'avion, vous allez expérimenter un exemple de saturation (*overdrive*) : le son est tellement fort que votre micro ne sera pas en mesure de l'enregistrer de façon fidèle²⁴ », explique Raphaël Cendo, un des compositeurs du courant de la musique saturée. Le son saturé et distordu provoque un sentiment d'agressivité à l'oreille pour l'auditeur²⁵, alors que l'énergie qui véhicule cette violence n'est pas forcément active. D'où l'utilisation du cri (du cri vocal) dans les instruments à anche simple, par exemple, par lequel il est quasiment demandé à l'instrumentiste de perdre contrôle, ce qui engendre une part d'imprévisibilité, une selon « quête de l'animalité comme rejet de la domestication²⁶ ».

Dans sa quête de déviance, de paradoxe entre violence et plaisir, la dissonance fait partie des formes d'énergie de l'agression, comme le montrent la 9^e mineure plaquée du dernier mouvement de la 9^e *symphonie* de Beethoven, les frottements irrémédiables du *Roi des Aulnes* de Schubert, ou les « *Aoua* » des *Chansons Madécasses* de Ravel.

Néanmoins, l'utilisation de la musique n'a pas toujours été de faire valoir cette ambiguïté entre souffrance et plaisir, entre forme de violence suivi d'un apaisement (dissonance-consonance). Depuis quelques années, des recherches sociologiques et musicologiques s'intéressent à la musique utilisée comme

²⁰ cf. Florian Heesch, « «La Voix de l'anarchie» : la question du genre liée aux chants agressifs du metal. L'exemple d'Angela Gossow (Arch Enemy) », *Criminocorpus* [Online], Rock et violences en Europe, Metal et violence, Online since 04 February 2019, connection on 14 July 2019. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5691> : (<https://journals.openedition.org/criminocorpus/5691>)

²¹ Pierre Albert Castanet, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : passages – Études musicologiques, ethnologiques et poétiques (XX^e et XXI^e siècles)*, Université de Saint-Etienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, 2014. Du même auteur, « Écoute de la voix extravaguée dans la « musique contemporaine » », *Ligeia* n° 141-144, juillet-décembre 2015.

²² Philippe Albèra parle de « la violence du début de *Cris*, où les différentes voix se heurtent rythmiquement, la déflagration du premier tutti orchestral dans *Ebbe(n)*, dominé par les sonorités métalliques de la percussion », in « William Blank, ou la rage de l'expression », *Le son et le sens, Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 569-571, p. 569.

²³ Bastien Gallet, « Franck Bedrossian et le problème du son-événement », in Franck Bedrossian, *De l'exès du son*, A la ligne, 2^em, 2008, p. 43.

²⁴ Raphaël Cendo « Les paramètres de la saturation », in Franck Bedrossian, *op. cit.*, p. 31-37, p. 31.

²⁵ Franck Bedrossian parle de « plaisir électrique », entretien de Franck Bedrossian et de Raphaël Cendo avec Bastien Gallet, in Franck Bedrossian, *op. cit.*, p. 21-29, p. 26.

²⁶ Raphaël Cendo, « Les Paramètres de la saturation », *op. cit.*, p. 37.

torture. Dans *Listening to War Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, J. Martin Daughtry parle de sons qui deviennent de véritables forces, « capables de provoquer des réactions physiques, de déclencher des “mémoires-sensorielles” involontaires et, dans les cas extrêmes, d’être utilisés comme des armes²⁷. ». Ces musiques ont pu être nommées « *no-touch torture* » (ou la torture qui ne laisse pas de traces, de marques, qui n’a pas un contact direct avec le corps), utilisées pendant les interrogatoires²⁸. On imagine alors aisément – entres autres - une torture liée à un taux de décibels tellement élevé qu’il atteint un seuil de douleur intolérable.

Pourtant, paradoxalement, certaines violences émanent du vide et du silence (parfois synonyme de mort)²⁹. Le silence – quelque part absurde – du cinéma muet révèle une forme de violence du vide. « Le cinéma, même muet, s’est toujours mal accommodé du *silence* et les images ont longtemps été accompagnées de musique (piano ou orchestre), d’un commentaire parlé, voire des réactions à haute voix du public³⁰ », explique Violeta Nigro Giunta. Dans le domaine de la performance, la violence du *Cut pieces* tient davantage du stoïcisme et du silence contraint de Yoko Ono qu’au geste destructeur du spectateur. Dans un bon nombre de pièces musicales, le silence, parfois préliminaire, avant l’apparition du son, parfois entre deux phrases, semble être une concentration d’énergie prête à exploser, ainsi qu’on peut l’entendre chez Kurtág, Ohana, Taïra..., ou, dans un registre différent, le Théâtre Nô. Dans ces cas de figure, il est difficile d’évaluer si la violence contenue dans le silence est plutôt paradoxalement du côté du vide ou du saturé.

Dans le prolongement de ces réflexions, on peut aussi se demander si la musique est capable de rendre violent, anéantissant l’adage connu « la musique adoucit les mœurs ». La question a été posée à propos de la musique *drill* (certains ont dénoncé You Tube de ne pas l’interdire), ou à propos de certaines musiques rock comme celle de Marilyn Manson, accusé par Michael Moore dans *Bowling for Colombine* (2002) d’inciter ses fans à la violence. Les pratiques « dansées » du Metal ou du Hardcore, genres plébiscités au Hellfest, laissent aussi supposer un déclenchement physique chez le spectateur qui prend part à la performance sonore en visuelle en effectuant des gestes pouvant être violents³¹. Mentionnons également certaines pratiques ethniques ritualisées, telles que la danse du Horon du Nord-Est de la Turquie³², ou encore le qārārto, un chant éthiopien entonné le plus souvent lors de funérailles, et qui provoquerait une colère pouvant aller jusqu’à tuer³³.

Violence formelle, violence du langage

Le choix d’un compositeur de rompre avec les codes du langage musical, de faire table rase avec le passé, est un acte de violence, en tous les cas ressenti comme tel au sein d’un auditoire. Cette violence ne s’appuie pas sur un prétexte narratif. Elle ne véhicule pas forcément une énergie perçue comme excessive. C’est davantage sa position de rupture qui est ressentie comme violente, car l’auditeur ne s’y reconnaît pas.

Ainsi, on a souvent dit que le mouvement dada était terroriste en matière d’art (à la suite des futuristes) : les *ready made* de Marcel Duchamp ou premiers *happening* de Marx Ernst ou Hugo Ball sont autant de manifestations violentes contre l’art bourgeois, d’où la célèbre phrase du *Manifeste dada* de 1918 : « Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. » Dans cette lignée, John Cage et ses *Variations* ou *Walter walk* sont tout autant révolutionnaires. Si la violence n’est ici pas dans l’énergie déployée (mais elle peut l’être), elle s’insinue dans le rapport a priori rompu entre l’œuvre et le récepteur, et dans l’incompréhension voire le rejet.

²⁷ L’ouvrage est commenté par Violeta Nigro Giunta, « Entendre la guerre. de 14-18 à l’Irak », *Revue Critique*, Paris, Editions de Minuit, 2016/6 n° 829-830, p. 546-547.

<https://www.cairn.info/revue-critique-2016-6-page-540.htm>

²⁸ Peter Szendy, dans « Ordalies sonores » (*Revue Critique*, Éditions de Minuit 2016/6 n° 829-830, p. 546-547 <https://www.cairn.info/revue-critique-2016-6-page-540.htm>), évoque les travaux de l’historien Alfred McCoy, qui situe cette notion nouvelle « dans les années 1950, à l’époque où la CIA développait des programmes visant à mettre les données de la psychologie expérimentale au service des techniques d’interrogatoire. » (p. 552).

²⁹ cf. Viviane Forrester, *La violence du calme*, Paris, Seuil, 1980.

³⁰ Violeta Nigro Giunta, « Entendre la guerre. de 14-18 à l’Irak », *Revue Critique*, Paris, Editions de Minuit, 2016/6 n° 829-830, p. 546-547, p. 548.

³¹ cf. Corentin Charbonnier, « Le Hellfest, un espace de violences ritualisées », *Criminocorpus* [Online], Rock et violences en Europe, Metal et violence, Online since 19 October 2018, connection on 18 July 2019.

³² Nicolas Elias, « À propos de violence. Étude d’une danse communautaire du Nord-Est de la Turquie », *Cahiers d’ethnomusicologie* [Online], 23 | 2010, Online since 10 December 2012, connection on 14 July 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/976>

³³ Katell Morand, « Le désir de tuer », *Terrain*, 68 | 2017, 88-107. [Online], 68 | October 2017, Online since 10 November 2017, connection on 18 July 2019. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16308> ; DOI : 10.4000/terrain.16308

Les violences inhérentes au choix du langage sont néanmoins récurrentes dans l'Histoire de la musique : la rythmique heurtée et les dissonances (comme forme de désordre ?) de Guillaume de Machaut, les harmonies et rythmes tortueux et maniérés de l'*Ars Subtilior*, la complexité quasi inaudible de la *Grande Fugue* de Beethoven, le dodécaphonisme schoenbergien et sa quasi radicalisation avec Webern puis avec Boulez.

Il peut s'agir aussi d'un choix d'utilisation de certains registres insupportables à l'oreille, lorsque l'intensité est importante : l'extrême aigu (s'apparentant au cri) ou l'extrême grave voire les infra-sons (provoquant des vibrations intra-corporelles, au niveau de l'appareil digestif ou même au niveau cardiaque). Certains rapports intervalliques et fréquentiels semblent avoir été évités car insupportables à l'oreille, comme la célèbre quinte du loup.

Par ailleurs, le timbre est sans doute l'un des premiers paramètres à être perçu dans sa rudesse et sa violence. L'instrumentation ou l'orchestre de Varèse, dépourvus des cordes car jugées « trop sucrées », sont constitués de vents pour lesquels le vibrato doit être oublié, de percussions qui ôtent à jamais la douceur mélodique.

De façon générale, la manière dont les instruments attaquent leur note peut transmettre une violence plus ou moins forte. C'est justement sur l'énergie instrumentale que Helmut Lachenmann fonde son esthétique : le son résulte de l'énergie qui l'a fait naître, se veut ainsi acide, perçant, rugueux, explosif³⁴, et toujours bruité – avec du souffle, avec du parasitage. La musique saturée de Franck Bedrossian et Raphaël Cendo poursuit, en quelque sorte, cette empreinte de l'énergie à la fois sonore et gestuelle ou musculaire³⁵.

À l'image de certains films où la caméra est en perpétuel mouvement, procurant à l'image une instabilité qui peut déranger de prime abord (dans *Festen* de Vinterberg, dans les films des Frères Dardenne), où le déroulé enchaîne très rapidement les plans et les images (le cinéma d'avant-garde, avec Dziga Vertov par exemple), les musiques où la temporalité ne se stabilise jamais, où l'imprévisibilité prédomine, ont pu être perçues comme violentes – tel *Le Sacre du Printemps*, des pièces de Berio comme *Laborintus II (part 2)*, ou encore le *Requiem* de Michel Chion. L'écriture par juxtaposition s'oppose à la transition continue, porteuse de douceur et de prévisibilité, et témoigne d'une forme de violence temporelle.

D'autre part, l'excès de virtuosité instrumentale qui suppose un dépassement quasi monstrueux de l'instrumentiste peut être également ressenti comme une violence pour l'interprète même. Après les pièces quasi injouables pour violoncelle de Xenakis, cette virtuosité trouve son apogée avec les pièces de Ferneyhough, dont les partitions sont quasi illisibles, et pour lesquelles « l'instrumentiste reste en état de stress et de lutte par rapport à la partition³⁶ ».

Enfin, une forme de violence formelle peut surgir lorsque les voies d'énonciations sont totalement disjonctives, comme dans le film *Orange mécanique* de Kubrik (l'ouverture de *La Pie Volense* de Rossini sur une scène de bagarre, *Singing' in the rain* sur une scène de viol). *Terre sans pain* de Buñuel propose une dissonance similaire, avec le romantisme de la 4^e symphonie de Brahms et la cruauté des images tournées dans la province misérable des Hurdes. Sur un terrain plus musical, un certain nombre d'œuvres relevant de ce que l'on a nommé dans les années 60-70 le « théâtre musical » proposent des disjonctions dans l'usage des médiums qui ont pu être perçues comme véhiculant une certaine violence formelle. Prenant naissance dans les expériences issues d'œuvres comme la *Sonorité Jaune* de Kandinski (1912), les soirées futuristes de 1913, *La Victoire sur le soleil* de Malévitch, le théâtre brechtien (années 1930), le théâtre musical de Aperghis ou de Goebbels reposent sur la superposition d'éléments multimodaux qui, volontairement, ne sont pas en synergie. Leur confrontation s'inscrit dans une forme de violence dont l'individu-spectateur, qui cherche toujours même inconsciemment une cohérence, peut néanmoins s'accommoder aisément.

Ces quelques réflexions préliminaires évoquent les angles sous lesquels la violence peut être considérée au sein de la musique, de sa matière même, de son énergie. Souvent liée à un contexte, qu'il soit narratif, historique (et pourtant paradoxalement parfois : les musiques des tranchées et des camps des 1^{ère} et 2^{nde} guerres mondiales ne comportent aucune empreinte de violence, en général), social ou

³⁴ Dans un entretien avec Abigail Heathcote, Lachenmann dit préférer que l'on compare sa musique à certains tableaux de Twombly qui sont « comme une explosion », qu'à ceux de Bacon. « De la musique comme situation, entretien avec Abigail Heathcote », 2006, p. 261-273. Helmut Lachenmann, *Écrits et entretiens*, choisis et préfacés par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps, 2009.

³⁵ cf. Elsa Dorlin : il s'agit de « partir du muscle, plutôt que de la loi », in *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017, p. 15.

³⁶ Pierre-Yves Artaud, « *Unity capsule* : une explosion de 15 minutes », in *Entretemps*, n°3 « dossier Brian Ferneyhough », Paris, février 1987, p. 109-111.

psychologique, la violence en musique permet de mener des études qui posent de vrais enjeux esthétiques et humains. Par exemple, la perception de sonorités violentes, dont les sources peuvent être « belliphoniques » – c'est-à-dire des sons issus de combats armés – contraint à une nouvelle manière d'écouter : choisir et trier ce qui est donné à entendre, comme déclinaison de ce que l'on nomme « écologie sonore ». Par ailleurs, la violence utilisée dans la musique sous toutes ses formes, qu'elle s'appuie sur une narration, sur un contexte, ou sur des gestes créatifs purement formels, dépasse probablement le besoin d'expressivité humaine pour s'inscrire dans une dimension cathartique. Enfin, la partie provocatrice que revêt l'utilisation de la violence en art véhicule probablement des rêves de métamorphose du monde et d'utopies à construire.

À travers les différents textes de ce quatrième volume de « Mélotonia », la réflexion autour de la violence en musique pourra suivre des objets et des cheminements différents, s'appuyant ou non sur des domaines comme la sociologie, l'anthropologie, la philosophie, la psychologie, la biologie, l'acoustique, la psycho-acoustique... Les études traiteront de la matière musicale même, dans son niveau poétique, et/ou immanent, et/ou esthésique, mais ne devront pas être consacrées exclusivement à la description d'une narration, à l'analyse de paroles d'une chanson (par exemple). Les genres et styles musicaux choisis pourront être diversifiés : musiques « savantes » de toutes époques, musique jazz, musiques électro-acoustiques et acousmatiques, musiques folkloriques, musiques ethniques, musiques rock, rap, actuelles... Le programme général de la collection Mélotonia, autour des notions de musique, matière et énergie, devra toujours rester au centre de la réflexion.

(texte écrit par Muriel Joubert)

Voici les différents questionnements (non exhaustifs) qui jalonnent ce texte préliminaire, et qui pourront, entre autres, faire l'objet d'études :

- Quelles sont les différents types de violence dans la musique savante, selon les différentes époques artistiques ?
- Quelles violences des éléments « naturels » (vent, foudre, pluie...) dans la musique ? Quelles écritures musicales particulières exigent-elles ?
- Quelles violences dans les œuvres musicales expressionnistes ? dans la musique saturée ?
- Quelles violences sont mises en œuvres dans les musiques rock et metal ?
- Quelles différentes facettes revêt le cri en musique ? le *growl* ?
- Quelles sont les écritures musicales qui véhiculent l'énergie de la violence ? Quels différents choix pour les paramètres musicaux ?
- Quelles résonances trouvent les paroles violentes dans l'énergie et la matière sonore ?
- De quelles manières la musique peut rendre l'image encore plus violente, au cinéma ?
- La violence sonore implique-t-elle toujours la saturation de la matière ?
- Dans quelle mesure peut-on relier dissonance (harmonique) et violence ?
- Comment se traduisent dans l'énergie rythmique et sonore les violences des rites de certaines ethnies ?
- La violence, dans l'énergie sonore, nécessite-t-elle toujours la présence d'une résistance, d'une confrontation ?
- La violence passe-t-elle toujours par une énergie brutale et brusque, en musique ?
- Peut-on parler d'une violence du vide et du silence ?

- Comment parler de l'énergie violente dans le domaine sonore par le biais de la métaphore autour des matières élémentaires et bachelardiennes ?
- Le geste plastique de la violence trouve-t-il des correspondances dans l'art des sons, notamment dans les années 1960-70 ?
- Quelles équivalences la destruction des œuvres plastiques en public trouve-t-elle dans la musique interprétée sur scène ?
- En quoi la violence en musique induit-elle une forme d'anti-conformisme ?
- La violence mise en œuvre dans la musique a-t-elle nécessairement des vertus cathartiques ?
- Une connaissance biographique montre-t-elle que la violence musicale est issue du caractère et de la psyché des compositeurs ?
- Quelles résonances des profondeurs psychologiques la violence en musique implique-t-elle ?
- L'énergie et la matière musicale comme « *no-touch torture* ».
- Certaines sensorialités violentes (la couleur rouge pour la vue, la piqûre pour le toucher, l'odeur nauséabonde, etc.) possèdent-elles des équivalences en musique ?
- La musique peut-elle rendre violent ?
- En quoi la dimension formelle de la musique peut-elle être un geste de violence (de la part du compositeur, et ressenti par l'auditeur) ?
- Dans quelle mesure certains traitements temporels extrêmes engendrent-ils une réaction violente à l'écoute ?
- En quoi pourrait-on parler de violence « positive » en musique, ainsi que l'Histoire en donne des exemples ?
- De quelle manière la violence de la machine créée par l'homme trouve une équivalence en musique ?
- Par sa dimension exclusivement technologique (autant dans la création que dans la restitution), la musique acousmatique et/ou la musique techno/électro possèdent-elles une violence intrinsèque ?
- En quoi un geste instrumental violent peut-il avoir un impact sur l'écoute de l'œuvre ?

Éléments bibliographiques

- Albèra Philippe, « William Blank, ou la rage de l'expression », *Le son et le sens, Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 569-571.
- Attali Jacques, « La musique sert à canaliser la violence », *Books* n° 14, juillet-août 2010, <https://www.books.fr/jacques-attali-la-musique-sert-a-canaliser-la-violence/>
- Attali Jacques, *Bruits*, Paris, PUF, 1977.
- Bedrossian Franck, *De l'excès du son, À la ligne*, Champigny, 2^em, 2008.
- Bertrand Dorléac Laurence, *L'ordre sauvage ; violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.
- Castanet Pierre Albert, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : passages – Études musicologiques, ethnologiques et poétiques (XXe et XXIème siècles)*, Université de Saint-Etienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, 2014.
- Castanet Pierre Albert, « Écoute de la voix extravaguée dans la « musique contemporaine » », *Ligeia* n° 141-144, juillet-décembre 2015.
- Castanet Pierre Albert, « Musique et représentation des conflits socio-politiques contemporaines », *Les Cahiers du Cirem*, 1996, n° 37-39.
- Castanet Pierre Albert, *Quand le sonore cherche noise : Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008.
- Castanet Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, Michel de Maule, 1999.

- Charbonnier Corentin, « Le Hellfest, un espace de violences ritualisées », *Criminocorpus* [Online], Rock et violences en Europe, Metal et violence, Online since 19 October 2018. <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4066>
- Daughtry, J. Martin, *Listening to War Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq* Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Démoris René, Ferran Florence, Fiorato Corinne Lucas (dir.), *Art et violence ; Vies d'artistes entre XVIe et XVIIIe siècles ; Italie, France, Angleterre*, Paris, Editions Desjonquières, 2012.
- Dorlin Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017
- Elias Nicolas, « À propos de violence. Étude d'une danse communautaire du Nord-Est de la Turquie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [Online], 23 | 2010, Online since 10 December 2012, connection on 14 July 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/976>
- Fast Susan & Kik Pegley (dir.), *Music, Politics, and Violence*, Middletown, Wesleyan University Press, 2012.
- Ferrières-Pestureau Suzanne, *La violence à l'œuvre*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2018.
- Forrester Viviane, *La violence du calme*, Paris, Seuil, 1990.
- Girard René, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.
- Gétreau Florence (éd.), *Entendre la guerre Sons, musiques et silence en 14-18*, Paris, Gallimard/ Historial de la Grande Guerre, 2014.
- Heesch Florian, « “La Voix de l'anarchie” : la question du genre liée aux chants agressifs du metal. L'exemple d'Angela Gossow (Arch Enemy) », *Criminocorpus* [Online], Rock et violences en Europe, Metal et violence, Online since 04 February 2019, URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5691>
- Johnson Bruce & Cloonan Martin, *Dark Side of the Tune. Popular Music and Violence*, Burlington, Ashgate Publishing, 2009.
- Michaud Yves, *La violence*, Paris, PUF, 2012.
- Morand Katell, « Le désir de tuer », *Terrain*, 68 | 2017, 88-107. [Online], 68 | October 2017, Online since 10 November 2017, connection on 18 July 2019. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16308> ; DOI : 10.4000/terrain.16308
- Nigro Giunta Violeta, « Entendre la guerre. de 14-18 à l'Irak », *Revue Critique*, Editions de Minuit, 2016/6 n° 829-830, p. 546-547. <https://www.cairn.info/revue-critique-2016-6-page-540.htm>
- O'connell John Morgan & Salwa El-Shawan Castelo-Branco (dir.), *Music and Conflict*, Urbana, Chicago, Springfield, University of Illinois Press, 2010.
- Perrey Beate, « L'extra-humain, l'infra-humain et l'animalier : la voix de la défiguration chez Kurtag, Celan et Bacon », p. 79-112 ; in Pierre Maréchaux et Grégoire Tosser (dir.), *Ligatures, la pensée musicale de Gjorgy Kurtag*, Rennes, PUR, 2009.
- « Rock et violence en Europe », actes du colloque international organisé à l'université de Rouen Normandie les 1^{er}, 2 et 3 juin 2017 ; articles consultables sur <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3871>
- Szendy Peter, dans « Ordalies sonores » (*Revue Critique*, Éditions de Minuit 2016/6 n° 829-830, p. 546-547, <https://www.cairn.info/revue-critique-2016-6-page-540.htm>
- Velasco-Pufleau Luis, « Conflits armés, idéologie et technologie dans *Für Paul Dessau* de Luigi Nono », *Transposition* [Online], 4 | 2014, URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1060> ; DOI : 10.4000/transposition.1060
- Velasco-Pufleau Luis, « *No sound is innocent* : Réflexions sur l'appropriation et la transformation de l'expérience sonore de la violence extrême », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Situations de violence extrême, L'éthique de la musique et du son. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=888>