

Transgressions

Dans cette *Pradva* qui, le 28 janvier 1936, voua l'opéra de Chostakovitch aux gémonies, la bêtise avait vraiment le front du taureau prêt à charger. L'article dénonçait et menaçait un compositeur ennemi des masses. De quoi trembler, d'autant plus que l'article avait été directement inspiré, sinon rédigé par Staline en personne, qui venait d'assister au spectacle. Cette philippique reprochait deux choses au malheureux compositeur : il avait écrit une *cacophonie* (le mot figurait en français dans le texte original), et il avait représenté l'amour « sous sa forme la plus vulgaire ». Mais les deux reproches n'en faisaient qu'un : « La musique glousse, vrombit, halète, souffle pour représenter avec réalisme les scènes d'amour ». Ou encore : « C'est le bruit musical qui est appelé à exprimer la passion ». Sur ce point, l'article avait raison : la transgression, en effet, était double. Paroles et musique.

Dans le livret, Chostakovitch avait osé parler de l'amour et montrer l'amour de la manière la plus crue. Et pour cela, il n'avait pas hésité à modifier le texte de la nouvelle dont il s'inspirait. Témoin cette séquence où chez Leskov la servante de Katerina se fait peser dans un tonneau, scène qui sous la plume du compositeur devient un viol collectif. Témoin aussi le personnage du beau-père, plus libidineux encore qu'il n'est impitoyable ; il fouette l'amant sous les yeux de la femme, trouvant dans ce geste une jouissance proprement sexuelle. Témoin encore la manière crue dont nous est annoncée l'impuissance du mari, sans parler des scènes où le désir qui habite l'héroïne s'exprime à l'état brut, sans la moindre circonlocution : « L'étalon se hâte de rejoindre la jument, le chat réclame la chatte, le pigeon cherche la colombe. Mais personne ne se hâte vers moi. [...] Personne ne presse ses lèvres contre les miennes, personne ne caresse ma blanche poitrine, personne ne m'excite d'une caresse passionnée. »

Voilà pour le texte. Quant à la musique, elle ne faillit jamais à dire le désir dans toute sa touffeur, l'étreinte sexuelle dans toute sa fureur. Elle donne une telle violence aux pulsions qui habitent les

personnages, que les meurtres dont ils vont être les auteurs nous paraissent naturels : paroxysmes d'un amour sauvage et comme enragé. Ce n'est pas à dire que Chostakovitch ne nous propose pas des passages lyriques et tendres. Ainsi, tout au début, la chanson de Katerina qui dit son ennui de n'avoir rien à faire, un ennui presque romantique ; pour un instant, on songe à Emma Bovary. La musique ici semble innocente, évoquant une chanson populaire russe. Cependant, une basse obstinée rythme sourdement la mélodie, et comme à contretemps : déjà, c'est le battement lancinant du désir.

À la fin du premier acte, Katerina, dans sa solitude torturée, gémit son besoin d'un amant. L'instant d'avant, lorsque son beau-père lui ordonne d'aller se coucher, on entend une figure récurrente aux cordes, douce mais obsessionnelle. Puis ce sont des roulements de timbale et la reptation d'une clarinette basse. Alors s'élève le chant explicite : « L'étalon se hâte de rejoindre la jument », soutenu par des cordes somptueuses, mais sans que s'éloigne la menace latente de la clarinette basse. Le chant devient peu à peu cri désespéré, qui n'est pas sans évoquer les fureurs de *Salomé*. C'est la musique même du déséquilibre et de l'inassouvissement.

Bientôt la harpe se fait entendre, puis le célesta, lambeaux d'innocence. Approche Sergueï, qu'accompagnent ironiquement le piccolo, le roulement des timbales, les notes dérisoires du célesta. La mélodie se fait sautillante, ironique. Sa fausse gaîté se dandine au-dessus du gouffre ; marivaudage hypocrite, avant que se déchaîne la vérité du désir. Le moins qu'on puisse dire est que la musique est à la hauteur des mots. Elle les supplantera bientôt, haletant avec les corps, dans une lutte amoureuse qui est lutte pour la vie. Progression terrible, suffocante, qui pourrait être celle d'un carnage, ou qui l'est précisément, car le mot même de carnage ne signifie-t-il pas consommation de la chair, ravage de la chair ? Explosions des cuivres, tournolements des cordes, glissandi forcenés des trombones, bombardement des percussions. Littéralement, avec une rare férocité, des coups sont tirés. Puis tout casse et se défait, dans la brusque détumescence du sexe après l'orgasme.

Tout à la fin de l'opéra, les percussions qui scandaient le désir rythmeront la marche vers la mort, celle des forçats dans la steppe. Seul *Wozzeck* avait auparavant exploré ces régions extrêmes – et l'on sait que Chostakovitch avait été fortement impressionné par l'œuvre d'Alban Berg. Musique transgressive, donc, autant que le livret. Pas seulement parce qu'elle accompagne de ses ouragans précis les violences du texte, mais aussi parce que Chostakovitch y a combiné toutes sortes de langages (tonal, modal, plurimodal, chromatique,

atonal), tout en recourant à des associations insolites d'instruments et de timbres, à de constants changements d'atmosphère, dans une sorte de moirure vertigineuse : de quoi faire hurler la *Pravda* au « chaos gauchiste ».

Mais peut-être y avait-il plus encore, et qui est la marque propre de Chostakovitch, dont on ne sait jamais trop si sa musique nous présente masque ou visage : un mixte indémêlable de tragédie et de satire, de lyrisme et de sarcasme, d'émotion et d'ironie, de gravité et de ricanement. Une œuvre d'une ductilité et d'une complexité émotionnelles extrêmes. Et, avec elles, une vision fondamentalement ambiguë de l'âme humaine. Cette ambiguïté pourrait bien être à la fois la cause et la conséquence de l'oppression que le compositeur a subie sa vie durant. La cause, parce que même en se faisant violence, le compositeur restera inapte à écrire une musique du premier degré, réaliste et socialiste. La conséquence, parce que cette richesse et cette subtilité natives ont pu, sous l'effet de la peur, devenir dissimulation forcée, équivoque salutaire, comme dans la fameuse *Cinquième symphonie*, reçue par le pouvoir (en 1937, l'année suivant la condamnation de la *Pravda*) comme un chant de triomphe et comme le signe du repentir du compositeur, mais qu'on peut tout aussi bien trouver cruellement et volontairement creuse.

Au début des années 1930, lorsque fut écrite *Lady Macbeth de Mzensk*, la complexité, l'insaisissabilité de Chostakovitch n'étaient certainement pas un effet de la dissimulation. Sauf peut-être dans la scène où le sergent de police souhaite perquisitionner chez Katerina pour la seule raison qu'elle ne l'a pas invité à sa noce. « Il nous faudrait bien un motif », médite-t-il avec cynisme, « mais un motif, ça se trouve toujours ». Dénonciation de l'arbitraire tsariste, n'est-ce pas ? Chostakovitch était donc inattaquable. Mais cela ne trompa sans doute personne, et surtout pas Staline, passé maître dans l'art de « trouver les motifs ».

Cependant cette allusion, malgré sa mortelle insolence, ne dut pas irriter le petit père des peuples autant que la musique de l'opéra, coupable de la faute suprême, celle qui consiste à dire : non, le monde n'est pas aussi simple que le rêve d'un despote. À tout prendre, la transgression érotique de l'œuvre, et l'impression qu'elle donnait de tout dire et de tout montrer sans pudeur cachait une transgression plus grave encore, celle même de la complexité, de l'ambiguïté. Un véritable artiste, ennemi de toujours des terribles simplificateurs, n'a de cesse de suggérer que si les corps peuvent être mis à nu, les âmes ne le seront jamais entièrement.