

DOI : 10.4267/2042/48253

**CULTURE****Le Requiem contemporain en occident : anachronisme ou nécessité ?***Jean-Marie André*

36, avenue Carpentier, F-62152 Hardelot Plage

[andrejeanmarie67@gmail.com](mailto:andrejeanmarie67@gmail.com)

*Comment supporter, comment sauver le visible si ce n'est en le faisant langage de l'absence, de l'invisible? Comment parler cette langue muette, à moins de la chanter éperdument, sans daigner, s'il le faut, se faire comprendre?*

*Rainer Maria Rilke****Requiem aeternam dona eis domine et lux perpetua luceat eis***

Le Requiem contemporain est-il anachronique ? Est-il devenu désuet, est-il une banale survivance obsolète ? La création du Requiem de Thierry Lancino en janvier 2010, celle du Requiem de Mieczyslaw Weinberg la même année, quatre ans après sa disparition, celle du Requiem d'Olivier Greif en 2005, cinq ans après sa mort brutale à l'âge de cinquante ans, attestent de la richesse créative de la musique funèbre de la fin du XX<sup>ème</sup> et du début du XXI<sup>ème</sup> siècle en Occident. Ces créations deviennent maillons essentiels de la chaîne des Requiem reliant Benjamin Britten et son War Requiem en 1962, Frédéric Desenclos en 1963 et son Requiem dans la lignée de ceux de Maurice Duruflé et Gabriel Fauré, György Ligeti en 1965, Bernd Alois Zimmerman et son Requiem für einen jungen Dichter en 1969 quelques mois avant son suicide, Sylvano Bussoti et son Rara Requiem en 1972, Krzysztof Penderecki et son Polish Requiem en 1993 jusqu'à Pascal Dusapin en 1998. Pour n'en citer que quelques-uns [1]. En Occident et en Europe en particulier, notre vie a changé, notre rapport à la mort a changé mais la mort elle, n'a pas changé. Notre attitude face au deuil a changé mais le deuil dans son essence, est toujours intensément et douloureusement ressenti dans notre être et notre inconscient. La musique religieuse funèbre a changé elle aussi, dans sa forme et son expression, passant de la polyphonie modale du XV<sup>ème</sup> siècle à la tonalité puis à l'atonalité du XX<sup>ème</sup> siècle. Ces changements, dans la longue durée de l'humanité, se sont progressivement installés en cohabitant dans le temps court de la vie humaine avec d'autres traditions plus anciennes. Dater ce changement est extrêmement difficile mais, apparu après la première guerre mondiale, il est devenu fracture avec la seconde guerre mondiale. L'essence du deuil et notre besoin de Sacré ont-ils fait et font-ils de la musique du Requiem une nécessité, une exigence, quand bien même la pratique religieuse se serait significativement modifiée ?

## **Anachronisme parce que notre vie a changé depuis le XV<sup>ème</sup> siècle ?**

### **"La mort fut longtemps au centre de la vie comme le cimetière au centre du village"**

A cette époque, un père de famille de cinquante ans [2], né dans une famille de cinq enfants, avait vu mourir trois de ses frères et sœurs avant l'âge de vingt ans. Il avait vu mourir dans sa famille directe : un grand parent, les trois autres étant déjà morts à sa naissance et ses deux parents. Lui-même s'était marié à vingt-sept ans, avait eu cinq enfants et sa femme était morte en couches. Les unions duraient rarement plus de vingt ans. Trois de ses enfants étaient morts. Cet homme avait traversé deux ou trois famines, trois ou quatre disettes avec cherté des grains, deux ou trois épidémies dont une de peste, une ou deux guerres, échappé aux endémies sans cesse renaissantes de coqueluche, de rougeole, de scarlatine et de diphtérie. Quant aux maux les moins graves : rhumatisme, migraine, rage de dents, force était de vivre avec faute de médecine efficace. Plus de la moitié des humains disparaissait avant vingt ans. D'une part ceux, peu nombreux, qui avaient réussi à échapper à la mort et à passer le cap de la quarantaine, jouissaient naturellement auprès de leurs descendants survivants du prestige de "l'Ancien", chargé d'une expérience d'autant plus utile qu'elle était d'autant plus rare. D'autre part, les changements économiques et sociaux étant très lents, permettaient d'utiliser jusqu'à la vieillesse les connaissances progressivement acquises.

### **L'Ars Moriendi**

Au XV<sup>ème</sup> siècle paraît *L'Ars Moriendi* dont la propagation sera fulgurante avec Gutenberg et son invention de l'imprimerie. Ce livre donnait des recommandations sur l'art de mourir, sur les tentations du diable assaillant le mourant, sur les prières qu'il devait dire, sur l'attitude que devaient prendre ceux qui assistaient à la mort, sur les prières qu'ils devaient prononcer. En effet, le Jugement Dernier, bien que se passant à la fin des temps, était particulier à chaque individu et personne ne connaissait son sort. Au moment de mourir, chaque homme faisait son bilan et, en bref raccourci, revoyait sa vie tout entière. Pour Philippe Ariès "l'inquiétude d'une interrogation personnelle s'associait au rythme collectif de la mort" [3]. Son attitude à ce moment crucial, face aux tentations du diable, donnait à sa vie un sens définitif et au terme d'une agonie souvent douloureuse mais jamais très longue, la mort survenait. Si pour Martin Luther, tout homme, Bible en mains, devenait Pape grâce à Gutenberg, il devenait grâce à *L'Ars Moriendi* autonome certes, mais dans l'hétéronomie divine. Il faudra attendre la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle pour entendre, sur une autre scène, la voix du *Don Juan* de Tirso de Molina puis celle du *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, répondre NON aux questions de *L'Ars Moriendi* et accéder à l'autonomie.

### **La mort apprivoisée**

La crainte de l'homme de cette époque était de mourir de mort violente hors de son lit. Chez lui, le mourant pouvait, avec l'aide de *L'Ars Moriendi*, organiser par testament si nécessaire et présider la cérémonie publique dans sa chambre qui devenait un véritable théâtre public ouvert à tous et en particulier aux enfants. Le glas annonçait la mort au village et un avis de décès était placardé. La visite puis la veillée funèbre organisée de façon rituelle, précédaient le service religieux du troisième jour. L'ensevelissement, après transport du mort sur un brancard ou dans une caisse, avait lieu dans le cimetière le plus souvent intra-muros. D'ailleurs, "le cimetière fut longtemps au centre du village comme la mort fut longtemps au centre de la vie". Le banquet funèbre suivait avec une place laissée vide pour le mort. Le

trentième jour, date de début de la putréfaction et au bout d'un an, date de la réduction à l'état de squelette, des agapes se tenaient dans les cimetières. Elles furent rapidement remplacées à l'instigation de l'Église par la messe de l'Obit et celle du bout de l'an. Toute cette période était dévolue au deuil dont le but était d'une part de protéger les survivants contre les excès de leur douleur et d'autre part de les empêcher d'oublier trop tôt le disparu. Le spectacle des morts n'impressionnait pas plus les vivants que leur propre mort car ils affrontaient toujours cette mort "apprivoisée" avec l'espoir de la vie éternelle et de la résurrection.

### **Au XX<sup>ème</sup> siècle, notre père de famille de cinquante ans**

Né dans une famille de trois enfants encore tous en vie, il se marie à l'âge de vingt-six ans à une jeune femme de vingt-quatre ans en général [2]. Le couple a lui-même deux à trois enfants. Les membres de la famille n'ont éprouvé que des maladies bénignes, les seuls décès ont été ceux de deux ou trois des quatre grands-parents. Cet homme a une chance sur deux de vivre encore vingt-cinq ans, d'avoir à sa mort des fils de cinquante-cinq à soixante ans encore vivants. Il a une chance de vivre avec son épouse non plus vingt ans de vie commune mais un demi-siècle, ceci expliquant en partie le nombre croissant de divorces. "Les vieillards" plus nombreux ont perdu en prestige et en influence car souvent dépassés par l'évolution accélérée des techniques et de la civilisation. "La jeunesse" devient une valeur en soi mais le vieillissement est devenu le trait essentiel de notre époque. Le taux de mortalité après être tombé à 7 pour 1000, s'est stabilisé, puis est remonté à 11 pour 1000 à cause du vieillissement car la mortalité infantile est tombée à des taux incompressibles. En 1800, 3,6 % de la population vivaient au-delà de soixante-cinq ans, en 1970, 11,4 % ; les prévisions actuelles sont de 15,6 %. L'espérance de vie est passée de 40 ans du XV<sup>ème</sup> siècle, au XVIII<sup>ème</sup> siècle à 50 ans, au début du XX<sup>ème</sup> siècle et au début du XXI<sup>ème</sup> siècle à 78 ans pour les hommes et 85 ans pour les femmes selon les dernières statistiques de l'INED pour 2011. Le XX<sup>ème</sup> siècle a vu se dessiner dans sa seconde moitié, des victoires décisives sur la maladie avec les grandes découvertes thérapeutiques. Les maladies infectieuses avaient disparu jusqu'au jour où le Sida a fait comprendre à l'humanité que l'effort contre les maladies infectieuses devrait être quotidien et ce, jusqu'à la nuit des temps.

### **Anachronisme parce que notre attitude face au deuil a changé ?**

L'initiative est maintenant passée du mourant à l'entourage puis au personnel soignant. Le mourant est privé de sa mort ; les médecins hospitaliers sont devenus les maîtres de la mort, bon gré, mal gré. Bon gré, quand l'accompagnement est assuré remarquablement par des professionnels formés à cette démarche, tenant compte des acquis, entre autres, des travaux d'Élisabeth Kubler-Ross, décédée en août 2004, et œuvrant dans le cadre d'équipes structurées. Mal gré, quand une équipe médicale, ignorant l'esprit de la loi Léonetti, prend "les choses en mains". Alors dans un climat conflictuel et malsain, la famille épuisée assiste pendant des jours, des semaines parfois, à ces petites morts du parent hérissé de tubes dans le nez, les veines, la bouche, le sexe. L'attente dure, dure et un jour ou une nuit, la vie s'arrête quand la famille n'y prend plus garde, quand il n'y a plus d'accompagnant.

### **Le rite des funérailles a lui aussi changé**

On essaie de réduire au minimum la durée des opérations inévitables à faire disparaître le corps. "Mourez, nous ferons le reste " disent les professionnels de la mort. Une peine trop visible gêne car elle apparaît comme morbide voire répugnante. A l'intérieur du cercle de famille, on hésite à se laisser aller de peur de choquer l'autre et les enfants que l'on tient, à la différence du passé, à l'écart. On ne peut pleurer que seul. Le deuil solitaire est la seule ressource comme une sorte de masturbation disait Geoffrey Gorer dans *The pornography of death* en 1955. Le mort évacué, il n'est plus question de visiter sa tombe surtout quand il y a incinération. Celle-ci exclut le pèlerinage. Elle paraît être une solution plus moderne et plus définitive que la mise en terre et ceci est surtout vrai pour les anglo-saxons et les scandinaves. Les manifestations apparentes du deuil sont condamnées et disparaissent. On ne porte plus de vêtements de deuil. On n'adopte plus une apparence différente de celle de tous les jours car le deuil devient honteux. Cette fuite devant la mort n'est pas indifférence à l'égard de la mort. C'est en réalité le contraire. Le refoulement de la peine, l'interdiction de sa manifestation publique, l'obligation de souffrir seul, en cachette, aggravent le traumatisme dû à la perte d'un être cher. Dans une famille où la mort prématurée devient plus rare, sauf accident, la mort est toujours aussi profondément ressentie mais toujours aussi mal vécue. A notre époque, la façon de vivre un deuil a changé tout en restant la même. En bref, il n'est pas possible de l'escamoter. Comme Freud l'a suggéré, l'expérience de la mort de l'autre provoque chez le survivant un fort sentiment de culpabilité. Le survivant ne peut se déculpabiliser que s'il vit un minimum de deuil. Les rites prennent alors tout leur sens. Le travail de deuil ne peut se réaliser que dans le cadre d'une pratique symbolique étayée par des gestes codifiés dont la fonction est d'organiser puis de métaboliser le chagrin. Les psychanalystes pensent que nos contemporains ont de plus en plus de mal à "tuer leurs morts". Faute de cérémonial permettant d'enterrer le décès et de se déculpabiliser, le survivant reste hanté dans ses rêves et pensées par le disparu. A trop vouloir rejeter la mort jusque dans les comportements funéraires, le deuilleur s'interdit de se libérer et d'être quitte envers le défunt.

### **La "rhétorique des catastrophes"**

Apparue à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle [4], elle est le dernier avatar du travail de deuil. Une catastrophe sous-entend un accident avec un nombre de victimes et de morts suffisamment important. La quantité détermine non seulement une gradation qualitative de l'émotion mais encore influe sur la qualité du deuil. La rhétorique des catastrophes implique par ailleurs son installation plus ou moins durable dans l'actualité médiatique quotidienne. Cette rhétorique implique un deuil différent en intégrant l'endeuillé dans la corporation des victimes avant qu'il n'aille dans une éventuelle association revendicative. Avec cette rhétorique, le deuil individuel fait corps avec la catastrophe. Il y a même une véritable extension du domaine du deuil à la famille, à ceux qui n'ont perdu que des biens matériels, à la Nation souvent représentée sur place par les plus hautes autorités de l'État voire un continent entier. La rhétorique des catastrophes s'empare du deuil individuel pour en faire un objet d'intérêt collectif. Les victimes pourront-elles faire leur deuil ? Les médias du *Vingt Heures* s'inquiètent en évoquant les conditions "sine qua non" repoussant cette éventualité à un futur lointain du fait de procédures interminables, laissant la souffrance de l'endeuillé béante. Ce terme du "deuil interdit à moins que" est apparu à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle avec les suites judiciaires automatiquement intégrées à toute catastrophe. Ce thème, maintenant acquis et incontournable, à force de postulat.

## Deuil individuel, deuil collectif

Le deuil de l'individu aussi ancien que l'humanité est maintenant réduit au rang de "dommage collatéral". En bref, nous faisons depuis toujours notre deuil comme des bébés faisaient leurs dents mais maintenant, comme le dit Jacques Gaillard "des psychologues sont sur place" pour aider le deuil à se faire mais ceux-ci s'empressent de dire qu'il ne se fera pas s'il reste un travail intérieur personnel comme l'a cru "stupidement" l'humanité jusqu'à il y a peu. Ce travail de deuil suppose maintenant des conditions "sine qua non" et il dépend dès lors d'un corps retrouvé, d'un jugement rendu, d'une indemnisation accordée et acceptée. Cette mutation du deuil fait que l'endeuillé n'est plus maître de son deuil ; il est dépossédé de son deuil personnel pour en faire un deuil d'intérêt collectif. Le deuil collectif ne pouvant en rien régler le problème purement ontologique du deuil individuel, son deuil devient l'affaire des psychologues, des enquêteurs, des médias du vingt heures, des avocats, des juges, et cetera. Quelle place est laissée à l'individu pour la métabolisation de son malheur personnel ? Les "psychologues sur place" disent qu'ils s'affairent à "objectiviser" sa peine et à l'en détacher au plus vite. La relation actuelle au temps dans le nouvel espace-temps exige un deuil rapide mais le temps de l'être reste immuable. "La perte de repères" décrite comme un symptôme majeur par "les psychologues sur place" résulte probablement plus de la déréalisation du deuil provoquée par la rhétorique des catastrophes que par la catastrophe elle-même. Se réapproprier son deuil devient même un travail de Romain ; le travail de deuil n'est vraiment plus ce qu'il était ! Le monde actuel a démocratisé la pitié, prolétarisé le deuil avec la multiplication des "marches blanches" ou des "marches silencieuses" dont la signification n'est pas univoque comme nous le verrons plus loin. A la certitude de mourir, de voir mourir ses parents, au risque de perdre un proche, il a ajouté les soupçons diffus de n'être qu'une victime en puissance à indemniser. Pour quel sacrifice ? Dans quelle perspective culturelle ? Bref, en préférant le reportage du *Vingt heures* à la parabole religieuse ou à la métaphore philosophique, nous avons probablement aggravé un peu plus notre angoisse existentielle au-delà de celle que pouvait inspirer à nos ancêtres les malheurs d'Électre et ceux des Dieux de l'Olympe de la tragédie grecque. Il faut même se demander avec Jacques Gaillard "s'il est sain de se faire encore réveiller chaque jour par un radio réveil annonciateur de nouvelles catastrophes" ? La tonalité de mon propos paraîtra ironique à certains mais je n'oublie pas que nous sommes en présence de deux contradictions fondamentalement irréductibles pour l'esprit. Cette situation paraîtra confuse à beaucoup d'autres mais en réalité, elle se situe au cœur même de la complexité. Celle-ci ne pouvant être dépassée par la classique dialectique hégélienne, Edgar Morin a proposé la dialogique. Pour lui, en effet, les antagonismes demeurent et constituent la force motrice des phénomènes complexes. Il y a contradiction entre l'individu et la société. Bertrand Russell avec sa théorie des types logiques nous a appris au milieu du siècle dernier que la société est l'ensemble des individus mais qu'elle n'est pas un individu. Toute tentative de parler de l'un en termes de l'autre aboutit à la confusion ou au paradoxe. Le deuil collectif d'une cité [New York], d'un pays [la Thaïlande en 2004 et le Japon en 2011] n'est pas la somme des deuils individuels et n'en dispense pas.

## Anachronisme parce que la musique du deuil a elle aussi changé ?

### Du Moyen Age au XIX<sup>ème</sup> siècle

La musique, présente à tous les moments de la vie humaine dans le quotidien médiéval, ne néglige pas ce moment particulièrement important qu'est le terme de la vie terrestre. Cela se manifeste au niveau du deuil humain par les *Planctus* ou *complaintes* ou *lamentations* avant le

XV<sup>ème</sup> siècle puis par les *Lamentos*, *Miserere*, *Stabat Mater* et même dans un certain sens, par les *Passions*. Que ce soit les *Planctus* monodiques ou les chants polyphoniques, ces musiques avaient pour but de permettre aux survivants de pleurer leurs morts puis d'effacer leurs larmes progressivement avec le temps. Le deuil, sublimé par l'espérance chrétienne, est inspiré par l'idée du passage à la vie éternelle. La tristesse humaine, adoucie par la promesse de la résurrection, se reflète dans la progression sereine des premiers *Requiem* et de celui de Johannes Ockeghem au XV<sup>ème</sup> siècle. Le répertoire de la musique funèbre religieuse conservera fidèlement à travers tout le Moyen Age l'empreinte de la sérénité chrétienne dans le chant grégorien pur, dans l'adaptation polyphonique des textes et des mélodies liturgiques de la *Missa Pro Defunctis*, du *Requiem*, de la *Déploration*. La mort restant l'accomplissement de la vie humaine, la musique représenta symboliquement l'au-delà et l'éternité. Ce voyage vers l'au-delà et l'éternité rappelle le mythe d'Orphée de Virgile. Descendu au royaume des ombres, Orphée par la magie de sa musique fait revenir l'esprit de son épouse Eurydice du royaume des morts. La transposition de ce pouvoir d'Orphée par la musique s'est faite presque naturellement au Moyen Age. C'est le Christ qui a repris le rôle d'Orphée et la musique dont le souffle et le mouvement sont associés à la vie biologique est devenue le symbole de la résurrection et de la vie éternelle. L'air, un des quatre éléments, est identifié à la musique comme moyen de transmission du son et en tant que force donnant la vie aux instruments de musique comme aux êtres vivants. Il faut rappeler qu'en février 1607, un des premiers opéras de l'histoire de la musique, *l'Orfeo* de Claudio Monteverdi, était déjà une longue incantation funèbre. *L'Orphée et Eurydice* de Gluck, chanté, dansé, mis en scène à l'Opéra Garnier par Pina Bausch peu de temps avant sa mort en 2009, a porté cette cérémonie funèbre au-delà la transcendance.

### De la mort apprivoisée...

Le livre IV d'Esdras de l'Ancien Testament véhicula depuis la plus haute antiquité les concepts de repos et de lumière du *Requiem* mais la hiérarchie catholique ne reconnaissant pas ce livre IV, celui-ci apparut tardivement. Le *Requiem* ou *Messe des morts* avait une nomenclature très précise induisant un rituel très strict avec l'*Introït*, le *Graduel*, la *Séquence*, l'*Offertoire*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, in *Paradisium* enfin. La séquence ou prose des morts comprenait vingt strophes dont les plus connues sont le *Dies Irae* et le *Tuba Mirum*. Le fracas du *Dies Irae* éclatera dans les chants polyphoniques franciscains du XIV<sup>ème</sup> siècle en Italie puis s'étendra progressivement du sud vers le nord de l'Europe. Le *Jugement Dernier* des tympanes des Cathédrales suivra un chemin identique et si le *Dies Irae* est le verbe, le *Jugement Dernier* des Cathédrales est l'image d'une même entité : la résurrection et son prix. Le *Graduel* grégorien du IX<sup>ème</sup> siècle, excluait le service funèbre car il y avait un rituel distinct. La pénétration de ce *Graduel* se fera tardivement et de façon anarchique. Au Moyen Age, chaque église avait son rituel mais le *Requiem* était le plus souvent retrouvé. Le *Dies Irae* et la *Séquence* apparaîtront en 1585 dans le rituel funèbre de Notre Dame de Paris. Ceci explique le choix des textes de certains musiciens. Eustache de Caurroy, Maître de la Chapelle Royale, écrivit pour Notre Dame de Paris une *Missa Pro Defunctis* en 1606 avec un *Dies Irae*. Toutefois, il faudra attendre la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle pour retrouver le *Dies Irae* et la *Séquence* dans une musique écrite spécifiquement pour la messe des morts, les compositeurs abandonnant progressivement le style a capella pour la voix accompagnée de l'orchestre. Le service religieux était accompagné, suivant les moyens du lieu et l'importance du mort, de musique et de chants. Le *Requiem* de Purcell fut joué à la mort de la reine Mary, celui de Gilles à celle de Louis XV. La musique, qu'il y ait ou non la *Séquence* et le *Dies Irae*, apportait la sérénité aux participants. Cette sérénité était liée avant tout à l'espoir de la vie éternelle et de la résurrection.

## A la mort de l'autre

Avec le XVIII<sup>ème</sup> siècle, "la mort de l'autre" succédera à "la mort apprivoisée" et à "la mort de soi". L'émotion déclenchée par "la mort de l'autre" du *Requiem* inachevé de Mozart, associée au caractère "admirable de la mort romantique" entraînera l'exacerbation du culte des morts du XIX<sup>ème</sup> siècle avec le culte des tombeaux et sa musique funèbre théâtrale et dramatique. L'apogée de "la mort de l'autre" et de "la souffrance de ceux qui restent " sera atteinte avec le *Requiem* de Berlioz et celui de Verdi. Ces "pompes funèbres " toucheront davantage la France, l'Italie et l'Espagne, pays catholiques que l'Angleterre, les Pays Scandinaves, voire les États-Unis, pays protestants. Il faut rappeler qu'à la création du *Requiem* de Verdi en 1874, le texte de l'*introït*, du *kyrie* et de la *séquence* n'étant pas conforme aux rites propres de la cathédrale de Milan, il fallut obtenir une dérogation spéciale. Les femmes purent chanter en solistes et dans le chœur à condition d'être vêtues de noir et de porter le voile ! L'essentiel était heureusement dans la musique des instruments, des voix solistes, du chœur, sonnante en revenant en écho sur elle-même et sur nous-mêmes, résonnant à nouveau en échos multiples simples ou complexes. La musique funèbre, comme toute musique, immerge dans les ondes sonores, enveloppe et caresse chaque deuilant au plus profond de sa douleur. Cette douleur le rend immédiatement sensible aux voix que l'on entendra aussi bien dans les opéras de Monteverdi, Mozart et Verdi que dans la messe de *Requiem* avec la même typologie des voix. La voix grave de *basse* du père, la voix de *baryton* du frère, du mari, la voix de *ténor* du fils ou de l'amant, la voix de *contralto* de la mère, la voix de *mezzo* de la fascinante maîtresse, la voix de *soprano* de l'épouse, de la fille et de la sœur. Chacune de ces voix pouvant rappeler celle du ou de la défunt(e). Mais l'élément fondamental de la longue durée de cette période de l'histoire est que le travail de deuil pouvait se réaliser dans le cadre d'une pratique symbolique étayée sur des gestes codifiés dont la fonction était d'organiser puis de métaboliser la douleur.

## La musique funèbre au XX<sup>ème</sup> siècle

### Le deuil collectif

Notre rapport à la mort a changé, le deuil a changé, la musique funèbre a changé de sens, elle aussi. Ce changement, comme toujours dans la longue durée s'est installé progressivement en cohabitant dans le temps court de la vie humaine avec d'autres traditions plus anciennes. Dater ce changement est extrêmement difficile mais il semble être apparu après la première guerre mondiale et son hécatombe de victimes militaires pour devenir véritable fracture avec la seconde guerre mondiale et son hécatombe de victimes civiles. Il y a probablement quatre raisons fondamentales à cela. Une raison démographique avec, depuis le Moyen Age, l'accroissement de la population du globe de quatre cent millions à sept milliards d'êtres humains, avec un bouleversement des densités géopolitiques et avec une espérance de vie presque triplée. Johannes Ockeghem au temps de son *Requiem* représentait un quatre-cent-millionième de l'humanité, Hector Berlioz un milliardième, quant à Thierry Lancino, il en représente un sept-milliardième ! Une raison ontologique avec le passage de l'unicité de l'être humain à la multiplicité de la société humaine dans un anonymat qui est devenu le signifiant d'un monde nouveau qui oublie parfois son signifié ! La troisième raison est la disparition du visage du mort dans le carnage des deux guerres mondiales et le génocide de la Shoah. La dernière raison, enfin, est le passage de la musique tonale à la musique atonale. Ces raisons historiquement s'intriquent mais n'ont pas obligatoirement de lien de causalité entre elles.

## "Grands hommes de masse et gens de peu"

Le répertoire reste fourni mais n'est plus dédié à la mort de l'homme, d'un homme. Cette musique, comme les monuments aux morts des deux guerres, est dédiée à la collectivité. Elle se veut l'expression d'un deuil collectif, perdant ainsi tout son sens et sa finalité car elle ne nous exonère en rien de notre deuil personnel. La musique funèbre du XX<sup>ème</sup> siècle est dédiée aux victimes de la guerre et l'exemple le plus connu est le *War Requiem* de Benjamin Britten en 1962, associant le rituel latin et les poèmes en anglais du Captain W. Owen, tué en France en novembre 1918, à quelques heures de l'armistice. La musique funèbre est aussi dédiée aux victimes du génocide avec *A Polish Requiem* de Krzysztof Penderecki, à celles de la bombe atomique avec le *Thrène pour les victimes d'Hiroshima* du même musicien et aux victimes des totalitarismes ou à la paix impossible.

*"I am the enemy you killed, my friend. Let us sleep now"* War Requiem. Benjamin Britten © JMANDRE



*Le journal des années noires* de Jean Guéhenno [4] nous explique que l'Europe venait de connaître avec Hitler et Staline "des grands hommes de masse". Jadis, un grand homme était grand précisément par ce qui le distinguait de la masse : l'intelligence, la volonté, la culture, la finesse de l'esprit et/ou du cœur. Staline et Hitler "étaient grands par ce qui les faisait semblables à la masse : un assez grossier bon sens, une brutalité haineuse, une certaine inculture leur permettant de garder leur prestige, leur pouvoir et de rester primitif parmi les primitifs". Les *Requiem* jadis étaient dédiés aux premiers. Ils furent dédiés à la mémoire des victimes des seconds avec la deuxième guerre mondiale. Les otages, dans les guerres du passé, étaient des notables : nobles et/ou bourgeois comme à Calais. Pendant la seconde guerre mondiale, "les gens de peu" couraient à peu près seuls le risque d'être fusillés par les nazis. On les fusillait cependant par douzaine pour que le nombre finisse par compenser la



"notabilité manquante". La guerre gardait ainsi son caractère de "guerre de masses". Les *Requiem* dédiés aux notables de jadis furent dès lors dédiés aux masses.

### **Le visage disparu**

Pour le philosophe Emmanuel Levinas, mort en 1995, le visage était l'élément éthique fondamental dans "notre relation à l'autre". Dans ce contexte, le visage a disparu que ce soit de celui du soldat définitivement inconnu ou de ceux dont les noms gravés sur le mur du musée du cimetière juif de Prague nous rappelant Terezin ou tout autre lieu de cauchemar, du Musée de la Shoah de Paris et du Yad Vashem de Jérusalem. En septembre 2001, les médias américains exclurent volontairement et systématiquement de leur imagerie, les visages des morts et des corps des victimes de l'attentat des Twin Towers de New York. En 2002, John Adams écrivit dans cette perspective *On the transmigration of souls*, véritable mur sonore paraphrasant le thème de la *Question sans réponse* posé par Charles Ives en 1906 sur l'avenir de l'homme, de l'humanité et l'avenir de la musique entre atonalité et tonalité. Pour les survivants, la mort n'est même plus une image et cette absence empêche le travail de deuil car celui-ci se réalise par "l'imagination" du visage du défunt. L'impossibilité, pour l'image de rendre à l'identique le réel et le manque qui en découle, fait toute la valeur de l'image, comme l'avait formulé jadis Gaston Bachelard : "la mort est d'abord une image et reste une image".

### **Le passage de la musique tonale...**

Comme la terre jetée sur le cercueil s'écrase sur celui-ci, en suivant les lois de la gravitation, les sons eux, sont attirés vers leur fin et le silence. Pour donner l'illusion de continuité, il faut maintenir ce son. Cette volonté de continuer pourrait servir de métaphore au travail de deuil. Je paraphraserai Michel Foucault, en disant que la musique classique tonale, comme la philosophie antique, nous apprendait à accepter notre propre mort et que la musique atonale, comme la philosophie moderne, nous apprendrait à accepter celle des autres. La musique tonale, depuis Jean Sébastien Bach est d'une part, un système de classement très fort des sons mais d'autre part, est productrice de dissonances. Ce système génère deux types de plaisir : d'une part, le plaisir d'entendre une fin de mélodie à laquelle on s'attend et qui rassure car on entend ce que l'on doit entendre, d'autre part, le plaisir d'entendre ce qu'on ne devait pas entendre. Un accord dissonant qui ne doit pas appartenir à la tonalité de base surprend alors l'oreille. A la béatitude succède l'inquiétude mais celle-ci se dissipe avec la résolution de la dissonance. Le deuxième plaisir qui surprend, finit par rassurer en ramenant l'auditeur dans un monde qui n'a pas changé ou presque pas car dans la psychologie de la tonalité, l'oreille a une appétence pour l'ordre et aspire naturellement à la consonance tonale.

### **A la musique atonale**

Avec la musique atonale de Schoenberg au début du XX<sup>e</sup> siècle, les accords non seulement ne vont plus appartenir à une ou plusieurs tonalités à la fois mais encore aucune tonalité ne pourra plus être décelée dans un accord ou un groupe d'accords. La hiérarchie des notes du *Clavier bien tempéré* de Jean Sébastien Bach a fait place à l'égalitarisme des sons. Cette musique qui semblait devoir signer la mort de toute musique, ne signifiait en réalité que celle de la musique tonale comme celle-ci avait entraîné la mort de la musique modale. Toutefois, l'égalité des sons et leur atomisation peuvent rendre difficile l'écoute et l'effort peut devenir trop important avec un sentiment de solitude, de retrait voire d'angoisse. A la montée et au relâchement des tensions de la musique tonale s'opposent les clusters ou accumulation d'énormes crescendos amoncelés les uns sur les autres sans progression harmonique. La

musique atonale entraîne un déracinement, une sorte d'exil permanent parce qu'il n'y a pas de possibilité de retour. La musique atonale, disait Edward Saïd [5], devient "une musique d'exilé du monde tonal, celui-ci représentant le monde de l'habitude, de la coutume, de la sécurité". Alors que l'affirmation de la tonalité donne l'assurance que l'on éprouve en territoire connu afin de pouvoir aller ensuite vers un ailleurs totalement inconnu, d'avoir le courage de s'y perdre pour finalement retrouver par un détour inattendu la note dominante, reine et maîtresse, qui nous ramènera en terrain familier. Le processus musical identique à celui de notre vie intérieure ne peut que rappeler les aventures d'Ulysse alternant la sécurité du familier et le danger de la découverte pour s'engager sur le chemin du retour. Dans la musique tonale et la forme sonate, les notes finales sont les mêmes que les notes initiales, mais pas toujours dans le même ordre. Ce n'est pas un retour où tout s'achève mais où tout pourrait recommencer. La musique funèbre tonale est l'expérience constante de la mort dans la perspective d'une autre vie d'éternité que le *Requiem* et son *In Paradisium* annoncent. La musique funèbre atonale est, en revanche, l'expérience du contraire malgré ou à cause de sa beauté formelle. Sa perspective semblera même, à certains, comme étant le miroir de la mort, le miroir de l'angoisse pure sans objet, apparaissant comme une porte ouverte sur le néant. L'opposition entre ces deux expressions de la musique semble nette. Toutefois, les choses ne sont pas aussi simples. Le *Concerto à la mémoire d'un ange* écrit l'année de sa mort, en 1935, par Alban Berg à la mémoire de la disparition brutale à l'âge de dix-huit ans de Marion Gropius, la fille d'Alma Mahler est un *Requiem* dans l'esprit. Son *adagio* final sur le choral de Bach *Es ist genug (C'est assez)* s'évanouit dans un "sacré" tonal et apaisant. Après avoir fui le ghetto de Varsovie puis avoir échappé au Goulag avec la mort de Staline, Myesczylow Weinberg compose son *Requiem* qui sera retrouvé après sa mort, dans un tiroir de son bureau. Créé en 2009 à Liverpool, ce *Requiem* est moins une conjuration du *Jugement Dernier* qu'une élégie où l'émotion se libère face à l'horreur de la seconde guerre mondiale. Cette messe dépourvue de toute fonction liturgique s'élève au-dessus des nationalismes, des vainqueurs et des vaincus. Elle repose sur les poèmes de l'Espagnol Federico Garcia Lorca, des Russes Dmitri Kedrin et Mikail Dudin, de l'Américaine Sara Teasdale, du Japonais Fukagawa avec l'explosion atomique d'Hiroshima et Nagasaki. La voix de la *soprano*, le chœur et la musique flottent entre les clusters des parties atonales et les sections tonales dans l'équilibre subtil de longues plages méditatives et de passages impétueux. Ces chefs-d'œuvre nous confirment que la mélodie, dès qu'elle s'insinue dans le tissu sériel apporte l'émotion, toute l'émotion nécessaire au travail du deuil.

## **Mais ce qui n'a pas changé c'est : l'essence du deuil ...**

### **Doel**

On pense d'abord à la mort parce qu'être en deuil, c'est être en souffrance, en douleur comme le dit étymologiquement le mot *doël*. La mort reste le modèle le plus net, le plus atrocement net de la perte d'un être cher. Ici, le cri d'un père déchire la nuit de décembre et se répercute de mur en mur, rebondit de marche en marche pour s'écraser sur le marbre glacial de l'entrée où se tient gêné le messenger venu annoncer officiellement la mort de son fils. Cette expiration assourdissante, dans un cruel jeu de miroir, renvoie le cri du père au cri primal du fils mort. Là, un fils disant adieu à une mère agonisante entend un son aigu, inarticulé, inaudible voire grotesque, butant sur ses propres cordes vocales fermées pour cause de décès. Les exemples peuvent être multipliés. La vie a apporté à chacun d'entre nous matière à deuil. Pour qui a perdu ce qu'il aimait le plus au monde : son enfant, son père, sa mère, la femme ou l'homme de sa vie, un ami comme La Boétie pour Montaigne, voire un sansonnet pour Mozart ou un

chien pour Paul Léautaud après la mort de leurs pères respectifs, la blessure est insupportable. Tout se fige dans une souffrance aiguë, dans une paralysie glaciale de la totalité du corps. Pendant des heures, des jours, des semaines, des mois, pendant un temps figé en apparence, il va falloir, malgré un mauvais sommeil, se lever quand même, vaquer en somnambule à ses occupations professionnelles et quotidiennes, entendre les autres sans vraiment les écouter, ne plus avoir envie d'esquisser un sourire face à l'absurdité de la vie et du monde, de ressentir de nouvelles déchirures, de nouvelles souffrances à chaque souvenir, à chaque lecture, à chaque image et même à chaque musique du passé. Il arrive même que cette souffrance puisse aller jusqu'au rejet de toute forme de musique.

### **La douleur et l'horreur**

Nous sommes malheureux parce que nous souffrons et nous souffrons encore plus parce que nous sommes malheureux. De là, les larmes, le sentiment d'injustice, de révolte et même de culpabilité : l'ai-je assez aimé ? N'ai-je pas désiré sa mort ? N'ai-je pas accéléré sa mort ? Cette détresse auto-accusatrice devient vite, pour nos contemporains, hétéro-accusatrice pour les soignants avec le transfert de la mort à l'hôpital. Ces sentiments de révolte, de culpabilité peuvent même déraiper vers de véritables guerres de succession et même de sécession dont Shakespeare nous avait déjà fait prendre conscience depuis fort longtemps avec son Roi Lear. La douleur et l'horreur occupent tout l'espace psychique disponible et rendent le plaisir et la joie à jamais impossibles. A jamais ? Telle est la question. C'est du moins le sentiment que l'on a d'abord mais que la vie va progressivement estomper. Le travail de deuil, comme le dit Freud, est le processus psychique par quoi la réalité l'emporte, nous apprenant à vivre malgré tout, à aimer malgré tout : c'est le retour au principe de réalité et la victoire du principe de plaisir. Après avoir refusé le verdict du réel pendant la durée du deuil, le sujet l'accepte enfin et la vie l'emporte. Il "s'accepte enfin mortel" et accepte de vivre. Il apprend à désirer et à aimer de nouveau. Le travail de deuil nous fait basculer du côté de la mort vers le côté de la vie. Certes, le deuil nous amène à porter l'autre en soi pour lui être fidèle mais la norme du deuil est une forme d'amnésie nous permettant d'oublier que "garder l'autre en soi, c'est déjà l'oublier". Mais ne nous illusionnons pas, il n'y a pas de retour au paradis perdu, un nouvel équilibre se met en place. Les cicatrices resteront longtemps fragiles, parfois même à jamais. Dans certains cas extrêmes, l'échec du travail de deuil deviendra mélancolie.

### **"Vivre c'est perdre"**

Le mot de deuil est susceptible d'une extension plus grande ; il y a en effet deuil à chaque fois qu'il y a une perte. Ces pertes peuvent être amoureuses, familiales, professionnelles, peuvent être liées à la maladie, au vieillissement. Les autoportraits de Rembrandt, de Munch, de Bonnard, d'Helena Schjerfbeck sont les illustrations les plus cruelles de ces blessures narcissiques et de la volonté de tenir tête coûte que coûte à la mort. Il y a donc toujours deuil car nos désirs ne pourront jamais tous être satisfaits et durablement satisfaits. Le deuil naît de l'affrontement, perdu d'avance, de nos désirs au réel. Le deuil est du côté de l'échec suprême qu'est la mort et aucun être vivant ne vivra son propre deuil. Sylvano Bussotti, au XX<sup>ème</sup> siècle, fut bien le seul musicien à oser écrire son *Rara Requiem* dédié du vivant de son commanditaire à la propre mort de celui-ci. Ces pertes successives, ces deuils successifs sont pour nous, à chaque fois comme une mort anticipée car ces échecs ne sont et ne peuvent être les derniers. Être en deuil, c'est être en souffrance au double sens du mot : dans la douleur et dans l'attente, en transit en quelque sorte. Le deuil est une souffrance qui attend sa conclusion. Toute vie est douloureuse, toute vie est deuil disent les bouddhistes, ce à quoi Freud a ajouté : "vivre c'est

perdre". Mais avant toute chose, la mort reste et restera le modèle le plus atrocement exemplaire du deuil.

## **Et la quête du sacré**

### **L'effraction d'un autre monde**

L'expérience de la réalité et la source de notre conscience d'exister sont apparues aux premiers hommes de l'humanité qui, face au premier cadavre, découvraient brutalement l'effraction d'un autre monde. Face à ce cadavre, ils ont pris conscience d'être devant un corps vivant devenu chose, devenu chair morte, devenu inutile pour le travail. Ce corps devant lequel ils se sont inclinés n'était plus "qu'esprit" puisqu'il n'était plus "vivant". Avec l'inhumation, leur monde a été séparé en deux. Un monde "profane", celui du travail et de la quête de leur subsistance et un monde "sacré". Ce monde sacré, pour le philosophe Georges Bataille, les dépassait, échappait à leur contrôle. Ce monde plus fort qu'eux était fascinant, à la fois attirant et repoussant car dangereux. A partir de là, hantés par la mort, il leur a fallu se protéger de ce côté dangereux du sacré en multipliant les interdits. Pour Émile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* [7], les deux pôles de la vie religieuse se sont articulés sur la séparation d'un "sacré faste" et d'un "sacré néfaste". Il voit de plus « dans la religion quelque chose d'éternel qui est destiné à survivre à tous les symboles particuliers dans lesquels la pensée religieuse s'est successivement développée. [Ce noyau irréductible], cette chose éternelle est le "sacré" qui a "pour objet d'élever l'homme au-dessus de lui-même et de lui faire vivre une vie supérieure à celle qu'il mènerait s'il obéissait uniquement à sa spontanéité individuelle : les croyances expriment cette vie en termes de représentations ; les rites l'organisent et en règlent le fonctionnement". C'est ce sens du sacré, enfoui au plus profond de chacun d'entre nous, qui devient inconsciemment le véritable moteur des marches "blanches ou silencieuses" et des rassemblements géants et récents sur la place du Capitole après les tueries de Toulouse de mars 2012.

### **Le retrait du divin**

Dès le XIX<sup>ème</sup> siècle pour Hölderlin, Hegel et Nietzsche "l'importance de la méditation sur le sacré se niche dans la fracture située au cœur même de l'existence humaine. De plus, nous avons à assumer notre échec, inhérent à la nature humaine, sans aucune promesse de consolation et dans un effort sans fin". Le sacré moderne ne peut plus recourir uniquement aux formes des religions connues et ne peut plus se comprendre par sa seule racine latine qui l'opposait au profane dans la transcendance. Hölderlin nous a même suggéré de faire face à ce retrait du divin sans pour autant nier la dimension du sacré "en regardant les traces de ces dieux enfouis et en écoutant leurs paroles perdues comme mémoire de leur présence". Ce retrait divin peut prendre de nombreux visages dans l'art en général et la musique en particulier. La sacralité qui s'en dégage ne dépend plus d'une croyance. L'essence du religieux est le sacré mais celui-ci n'implique nullement l'existence d'une croyance. Darwin ajoutait même que "si la genèse de ce sens du sacré n'est pas facile à expliquer, on ne saurait en faire une preuve de l'existence de Dieu".

### **Si le sacré n'existait pas, l'homme le réinventerait à son image**

Chaque Requiem devient un bloc de sensations, indépendant de son créateur et aussi de ses auditeurs. Chacun existe en soi et par son statut ontologique, accède au sacré. En bref, le

sacré, comme la modernité contemporaine, n'est pas une finalité figée mais un processus actif de notre conscience. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il puisse y avoir du sacré dans notre profane quotidien. En bref, si le sacré n'existait plus, l'être humain éprouverait le besoin et aurait aussi la capacité de le réinventer à son image. Le sacré auquel il donne accès ne réside plus dans une "transcendance idéale" platonicienne mais dans une "transcendance dans l'immanence" de l'ici et maintenant" le plus quotidien et le plus ordinaire possible. Pour Michel Foucault [8] "L'écriture, a en Occident, comme nous l'a appris Mallarmé, une dimension sacrée". Il ajoute que "l'écriture a une dimension sacrée, qu'elle est une sorte d'activité en soi. Cette écriture est érigée à partir d'elle-même, non pas justement pour dire, faire entendre quelque chose mais pour être là. Cette écriture est en quelque sorte le "monument de l'être même du langage". Ajoutez [musical] à [écriture] et à [langage] et la phrase de Michel Foucault garde la même force et le même sens sans oublier que chaque art a un mode opératoire qui lui est propre et qui n'est pas transférable dans un autre art. Le génie des compositeurs gardera encore longtemps son "beau bizarre" mystère et chacun d'entre nous, à son niveau, à l'écoute d'un Requiem classique ou contemporain tonal ou atonal, voire une intrication des deux, aura la faculté d'ancrer son ressenti dans le vécu le plus immédiat, le plus simple de la perception de sa conscience. Alors immergé dans cette mer sonore, le "moi" n'aura plus rien à dire, il n'aura qu'à se laisser envahir par l'émotion pour se fondre en elle et n'être plus qu'elle.

### **Coda : de la nécessité du *Requiem* contemporain**

Depuis le XV<sup>ème</sup> siècle en Occident, la musique du *Requiem* a symboliquement "essuyé les larmes" des survivants. Ces larmes sont l'expression de la conscience aiguë de "l'intime" d'une vie commune, conscience d'autant plus aiguë qu'avec la mort, cette brutale et irrémédiable absence succède à la présence. Aujourd'hui, face à la dépouille mortelle d'un être cher, que reste-t-il quand nous avons effacé notre rapport à la mort, au deuil, à notre goût ou à notre aversion pour la musique funèbre contemporaine ? Il reste que pour l'autre, à qui nous faisons face, il n'y a plus de monde et que pour lui, c'est la fin d'un monde et du monde. Il reste que la mort n'accorde pas la moindre chance au remplacement ou à la survie du seul et unique monde qui fait de chaque vivant, un vivant seul et unique comme le disait Jacques Derrida [6] dans *Chaque fois unique, la fin d'un monde*. Il reste que nous devons porter l'absence de cet autre en nous comme nous allons porter le deuil pour lui rester fidèle. Il reste que le "nous devons" nous tourne inexorablement vers l'avenir et nous oriente dans la pensée et l'action vers "l'orient de ce qui reste à venir", jusqu'à oublier que porter l'autre en nous, c'est déjà l'oublier. Ce recours à "l'infidélité posthume" proustienne nous évite de sombrer dans la mélancolie. Que nous nous tournions vers la résurrection et la vie éternelle, ou vers le néant, ou vers la vie au-delà de la vie, de la "survivance" derridienne, il reste que le travail de deuil n'est pas un travail comme les autres. Il reste que ce travail de deuil est inexorablement un travail solitaire. Il reste que les changements dans les manifestations apparentes du deuil mais non dans la profondeur la plus intime de l'être, aggravent encore un peu plus notre angoisse existentielle plus que jamais ouverte sur le néant. Il reste que ces changements génèrent une souffrance humaine dont les répercussions sur la vie de chacun d'entre nous ont le "prix exorbitant" et insupportable de la dépression. Il reste que le travail de deuil, de tout temps, n'a pu et ne peut se réaliser que dans le cadre d'une pratique symbolique étayée sur des gestes codifiés dont la fonction est d'organiser puis de métaboliser la douleur. Il reste que le respect scrupuleux de ce cadre symbolique a permis et permettra encore à l'être humain de se donner peut-être l'illusion d'une gestion du monde terrestre et d'avoir une relative sérénité face à un univers qu'il ne domine qu'imparfaitement. Il nous faut le faire mais sans tomber dans la jouissance pathologique de la nostalgie. La musique du *Requiem*, elle, en permettant aux

survivants de pleurer leurs morts, puis d'essuyer leurs larmes progressivement avec le temps, assure, entre autres, cette fonction depuis le Moyen Age. Le conflit entre la musique tonale et la musique atonale peut être dépassé en disant que la première et la seconde sont le champ et le contrechamp d'une même souffrance. Champ et contrechamp ne sous-entendent aucune égalité, aucune équivalence entre elles, mais entretiennent inéluctablement notre questionnement sans fin de cette complexité. György Ligeti dans son *Requiem* fait appel à la juxtaposition des voix de la *soprano*, de la *mezzo soprano* et des cent choristes avec les clusters de l'atonalité, avec l'unisson homophonique de *l'Introitus* et du *Lacrymae*, avec la superposition polyphonique du *Dies Irae* et la fugue avec canon à quatre voix "made in Jean Sébastien Bach" du *Kyrie*. A cette époque, Ligeti avouait qu'il "tâtonnait comme un aveugle dans un labyrinthe à la quête d'une voix personnelle et nouvelle en sentant que l'avant garde postsérielle était dans l'impasse et qu'il ne pouvait plus revenir en arrière et à la musique du XIX<sup>ème</sup> siècle." Olivier Greif, en compositeur aussi génial que méconnu, nous propose une musique tonale traversée par des dissonances d'un double chœur *a capella* pour mieux retrouver la signification harmonieuse du *Requiem*, bercée par des comptines anglaises. Ces deux œuvres vous feront comprendre que le *Requiem* contemporain n'est pas un anachronisme mais une exigence exercée pour essuyer nos larmes et nous accompagner tout au long de nos deuils, en un mot, une nécessité. Si vous n'étiez pas convaincus, souvenez-vous du texte calligraphié sur le couvercle du clavecin ouvert de *La Leçon de musique* de Vermeer : *La musique médecine de la douleur, compagne de la joie*.

## Références

1. André Jean-Marie. *De la sérénité à l'angoisse dans la musique funèbre religieuse européenne du XV<sup>e</sup> siècle à nos jours*. NPN Médecine. Tome VII n°121/122. Janvier 1987, p.51-61
2. Aremengaud André, *Démographies et Société*, Stock, 1977, p.13-20, p.36-39, p.64-68
3. Gaillard Jacques, *Des psychologues sont sur place*, Mille et une Nuits, 2000
4. Guehenno Jean. *Le journal des années noires*, Folio N°517
5. Saïd Edward W, BARENBOÏM D. *Parallèles et Paradoxes*, Le Serpent à plumes, 2003
6. Derrida Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, 2003.
7. Durkheim Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, CNRS éditions, 2007, p. 583-554
8. Foucault Michel. *Le beau danger*. Coll. Audiographie, Éditions EHESS, 2011