

La jeune fille est la mort ou les trois temps d'une séduction

Jean-Pierre Vidal

Volume 20, Number 2, Spring 2008

Les musiques et la mort

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/018330ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/018330ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (print)

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vidal, J.-P. (2008). La jeune fille est la mort ou les trois temps d'une séduction. *Frontières*, 20(2), 26–31. <https://doi.org/10.7202/018330ar>

Article abstract

Music is also an art of space: it spreads sounds, it gives rhythm to man's insertion in his physical and mental landscape the bounds and meaning of which may well be death. In the three way relation which is established between Orpheus and Eurydice through a judiciary stage where Hades reigns supreme, it is music, be it merely verbal, that displays its seduction, both as a lethal trap and a way to escape it.

Résumé

La musique est aussi un art de l'espace, elle spatialise les sons, elle rythme l'insertion de l'homme dans son paysage physique et mental dont la mort est la borne et peut-être le sens. Dans le rapport triangulaire qui s'institue d'Orphée à Eurydice sur la scène en forme de tribunal occupée par Hadès, c'est la musique, fût-elle strictement verbale, qui déploie sa séduction, à la fois comme un piège mortel et comme son échappatoire.

Mots clés: *circonstances, espace, métonymie, Orphée, séduction, cortège, jazz, guerre, pharmakon.*

Abstract

Music is also an art of space: it spreads sounds, it gives rhythm to man's insertion in his physical and mental landscape the bounds and meaning of which may well be death. In the three way relation which is established between Orpheus and Eurydice through a judiciary stage where Hades reigns supreme, it is music, be it merely verbal, that displays its seduction, both as a lethal trap and a way to escape it.

Keywords: *circumstances, space, metonymy, Orpheus, seduction, procession, jazz, pharmakon.*

La jeune fille est la mort ou les trois temps d'une séduction

LA MUSIQUE EST LA VOIX DU TOUT.

LÉOPOLD STOKOWSKI

Jean-Pierre Vidal,

professeur émérite, Département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi.

Plus précisément encore qu'un art du temps, comme le veut le cliché, la musique est un art des circonstances. Il faut entendre par là qu'elle entretient un rapport de perméabilité mais aussi de mimétisme avec son environnement, que celui-ci soit défini socialement en tant que circonstances de production ou d'exécution, sans même parler de ce qu'on peut imaginer être à son origine, ou individuellement, en tant qu'émanation, mais plus réglée qu'en aucun autre art, d'une pensée ou d'une intentionnalité, d'un désir ou d'une psychologie. N'a-t-on pas dit, par exemple, que Mozart avait un « tempo psychologique extrêmement rapide » pour désigner les changements brusques de climat que sa musique pouvait opérer ? Et l'état de sujétion du musicien, assigné à un maître avant de l'être, désormais, à un public ou aux prétendues « lois du marché », l'a-t-il empêché de marquer commandes et circonstances de l'empreinte de son désir et de l'amplitude particulière de son souffle ? Dans toutes les circonstances qui ponctuent sa vie, l'homme inscrit sa volonté, en particulier sa volonté de faire, sa poétique, comme un déni du prétexte qui socialement

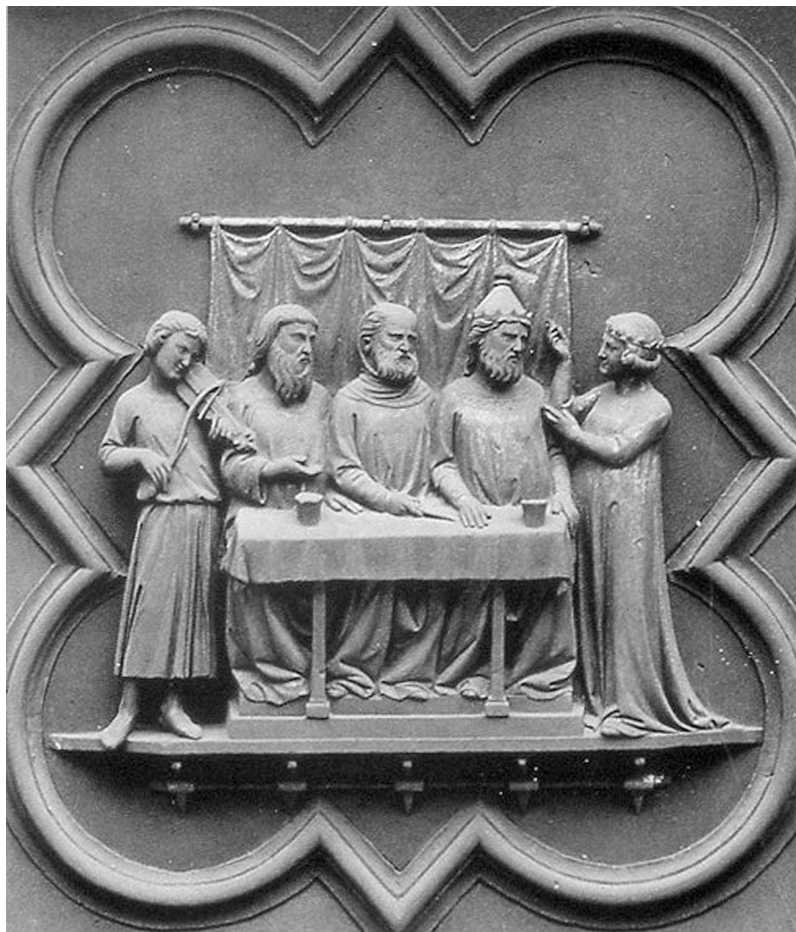
l'agite ou de l'inspiration naturelle qui pourtant de toutes parts le pénètre.

C'est en ce sens que j'insisterai plutôt ici sur un art de l'espace ou, plus exactement, de l'espacement, c'est-à-dire de ce qui se distribue et se mesure à l'intérieur de ses productions mais aussi de cette ponctuation, distanciation et projection à la fois, qu'en lui-même cet art représente. On pourrait reprendre ici l'affirmation de l'artiste Robert Filliou, l'inventeur de la fête de l'art, selon qui « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » et la retourner pour dire qu'en même temps, « la vie est ce qui rend l'art plus intéressant que la vie ». Car l'un ne va pas sans l'autre et comme le dit le dramaturge Howard Barker, l'art est ce qui témoigne que « la vie ne suffit pas ». La musique – art qu'on pourrait dire géométrique puisqu'il répartit, dispose et distribue dans un espace-temps réglé des matières sonores, des intensités, des transformations perceptibles – donne à cette dialectique du rapport entre l'homme et le monde une réponse qui ne laisse pas d'être singulière.

La musique, en effet, arpente l'être avec une telle intensité, une telle exactitude aussi qu'on pourrait presque dire qu'elle le suscite. Mais comme, bien sûr, elle en émane, elle est cette force vitale qui au



Andrea PISANO, *La Décapitation de saint-Jean-Baptiste*, 1330-1336, Bronze doré, porte Sud, Baptistère de Florence.



Andrea PISANO, *La Danse de Salomé*, 1330-1336, Bronze doré, porte Sud, Baptistère de Florence.

moment de sa matérialisation rejaillit de chaque côté du présent qu'elle scande. On pourrait ainsi en faire la représentation même de cette place de « gardien de l'être » qu'Heidegger assigne au *Dasein*. Car la musique côtoie l'être comme elle côtoie la mort.

Mais ce rythme, cet espacement essentiel peut aussi, notre époque en sait quelque chose, devenir une informe bouillie, un marécage sonore dans lequel on patauge dès le matin et qui ne nous lâche jamais où qu'on aille parmi les hommes. Car la musique accompagne, berce, drogue, enveloppe dans un tissu conjonctif néantisant tous ces gens qui semblent ne pas se sentir exister sans elle. Partout où quelque lieu entend se dire public, ce titille-nerfs, ce chasse-solitude se présente en nounou universelle et obligatoire. Sans parler des conducteurs de voitures boum-boum qui traversent majestueusement nos rues, toutes vitres baissées, pour nous faire admirer ce qui sans doute est l'exhibition de leur virilité. La musique décline désormais la puissance, elle ne la ponctue plus. Elle semble bien s'être dissoute dans le paysage de l'insignifiance.

C'est qu'elle assume aujourd'hui pleinement sa fonction de métonymie, de fétiche, d'effigie; elle ne s'écoute ni ne s'entend, mais s'exhibe; elle nous représente en notre présence ou met sur un piédestal public les insignifiances que nous sommes pour qui ne nous connaît pas; elle est la légende de notre corps projeté en dieu mineur mais importun, à côté de ses pompes pour mieux les célébrer, dans ce qu'il veut être sa gloire.

Les formes que prend cette véritable apocalypse s'éclairciront peut-être de certaines figures que je veux ici évoquer comme en un chant funèbre où se célèbreront sans nostalgie des temps où l'homme n'était pas encore cette simple bulle d'énergie lancée, comme une particule, aux horizons indistincts de la masse hébétée.

ORPHÉE, EURYDICE, HADÈS ET LES AUTRES : SÉDUIRE LA MORT

C'est Orphée sans doute, bien plus que la muse Euterpe, celle qui « sait plaire », comme le dit son nom, ou son quasi contraire, la virginale Cécile des chrétiens, qui pourrait être le patron, dans tous les sens du terme, des musiciens. N'a-t-il pas séduit les « divinités du Styx »,

ces « ministres de la mort » dont l'*Alceste* de Gluck se refuse à invoquer la « pitié cruelle », dans un oxymore où, j'y reviendrai, c'est la musique tout entière qui semble se dire en même temps et plus encore que les improbables effusions d'Hadès, Minos et compagnie. Car la puissance de la musique, pitié cruelle ou cruauté apitoyée, est l'ambiguïté même. Véritable *pharmakon*, c'est-à-dire filtre ambivalent, poison et remède, la musique se distribue de chaque côté de la mort, cet événement absolu avec lequel il est impossible à l'homme de coïncider. Elle l'accompagne et même la conduit, on pourrait presque dire qu'elle la donne, et elle s'en sépare, elle en revient, comme on revient de tout.

Orphée, lui aussi s'en retourne de la mort, mais il se retourne aussi, le malheureux, sur ce qu'il en ramène et l'on pourrait penser que c'est sur elle, la mort, qu'ainsi, innocemment, il se retourne, comme envoûté par elle. Et Eurydice meurt pour la deuxième fois, comme une confirmation là où l'espoir voulait encore ne pas croire à l'extinction définitive. Comme si tout le temps qu'il marche devant, le poète accordait sa confiance à son souvenir et réglait son pas sur le rythme de

sa mémoire. Et tant qu'il ne se retourne pas, Eurydice est vivante, comme un souvenir mais qu'on va perdre en tentant de le fixer. N'est-ce pas aussi un peu la leçon de la *Recherche* de Proust qui fait surgir l'écriture elle-même en lieu et place de ce qu'elle prétendait susciter ? Orphée lâche la proie de sa mémoire pour l'ombre qui n'est qu'un songe, une chimère. Comme s'il continuait d'entendre le triomphe de ses chants, comme s'il s'en trouvait lui-même séduit et, comme si, autre Narcisse, c'est dans les flots de sa musique qu'il noyait son amour.

Car lorsque Orphée, ayant de ses chants charmé la mort, remonte des Enfers, c'est à sa vie qu'il revient, comme si de rien n'était, c'est du moins ce qu'il veut croire et tant qu'il le croit, tout va bien. L'amour est là, comme toujours, avec lui, derrière, en laisse, comme un passé qui n'en a pas fini de l'occuper. Mais qu'un doute l'assaille, qu'il veuille savoir, et Eurydice s'évapore, comme si elle n'avait toujours été qu'une illusion, comme si elle n'était que l'effusion du chant, telle l'« immortelle bien aimée » anonyme et sans doute imaginaire de Beethoven.

Orphée partage, en effet, le sort du Valérien de la légende chrétienne : Eurydice pour lui est comme Cécile pour l'autre. Ce sont des femmes intouchables, inatteignables, peut-être parce qu'elles ne sont que musique et que l'amour est cette illusion nécessaire, cette illusion vraie et inévitable que pose la psychanalyse, de Freud à Lacan. Cécile, de plus, tout entière à son dieu attachée est morte au monde et si ce dieu qui l'a prise n'était pas celui auquel la tradition nous fait mettre une majuscule sans doute pourrions nous y voir une réapparition de la divinité infernale à laquelle Orphée arracha provisoirement Eurydice. *Der Tod und das Mädchen*, cette jeune fille que la mort courtise bien avant le quatorzième quatuor à cordes de Schubert ou le *lied* éponyme sur un poème de Matthias Claudius, et tout ce à quoi il a donné lieu de nos jours, du roman d'Elfriede Jelinek au film de Roman Polanski, c'est bien évidemment, tout simplement la vie en tant qu'engendrement, perpétuation, immortalité à l'échelle humaine. D'ailleurs, la légende ne dit-elle pas qu'Orphée, privé d'Eurydice,



Alain LAFRAMBOISE, 1880-1951, 2007, photographie numérique en couleur, 44 cm x 56 cm, collection de l'artiste.

s'est tourné vers les garçons, renonçant à la femme et à la génération, ce qui signa son arrêt de mort aux mains déchiqueteuses des Ménades, ces « délirantes » que dit leur nom, ces étrangères venues d'Asie, ces nourrices enfin de Dyonisos, le dieu étranger. Prenez et déchirez-le, ceci est mon corps qui vous est refusé, qui se refuse à la vie et s'enferme dans le solipsisme narcissique. C'est le vieux fantasme masculin du vagin denté, de la femme destructrice, paradoxalement parce qu'elle est porteuse de vie au-delà du mâle qu'elle dévore. La femme est prise par la mort parce que, sous cet angle, elle est la mort. La métonymie se résout, comme un accord, en métaphore.

C'est en jouant, justement, de la métonymie (la musique de Mahler qui sert de trame sonore au film) et de la métaphore (la fable de l'artiste) que Visconti a refait du héros de *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann, un musicien plutôt qu'un écrivain¹, ce qui accentue la résonance orphique très présente dans le roman et en particulier par une étonnante scène onirique de bacchanale menaçante. Peu importe la dimension biographique avérée par le journal

de Mann, ce qui compte dans l'amour qui pousse le vieux compositeur vers le garçon, c'est, au fond, la mélodie de la mort qui, par la beauté, le pénètre. Comme le dit l'exergue du film emprunté au poète néo-classique allemand August Von Platen : « *Wer die Schönheit angeschaut mit Augen/Ist dem Tode schon anheimgegeben* » (Celui qui de ses yeux a regardé la Beauté d'emblée à la mort est voué), la beauté est un filtre mortel. Et l'Eurydice d'Aschenbach, c'est le choléra à Venise qu'il finit par contracter parce que l'amour qu'il éprouve pour le jeune garçon seulement effleuré du regard le pousse à rester dans la ville infestée. La métonymie, qui éparpille, mais expose du même coup à toutes les contagions, est, pour cette raison même, mortifère. Être dans Venise, la glorieuse, mais aussi la croupissante, la décadente, la délétère, c'est être livré à la contemplation d'abord inopinée de Tadzio. Aschenbach est séduit, livré aux puissances infernales : la mort lui entre par les yeux, par les voies respiratoires et, dans le film, par cette musique qu'il composait et qui semble se retourner contre lui, ne serait-ce que parce qu'il traverse une période d'impuissance créatrice, comme la Venise du début

du XX^e siècle. La mort est la jeune fille (ou le jeune homme), la mort est la beauté. Nous sommes au royaume de l'oxymore comme dépassement apaisé des évidences poussées jusqu'au paradoxe. Et cet oxymore laisse ouverte la métonymie comme une musique qui dispose en forme de menace les proximités et les différences.

Mais revenons au parcours d'Orphée avant que les Ménades ne le dissolvent dans la grande indifférenciation germinatoire de la vie. Son histoire est, comme une gamme ou une ligne mélodique, celle d'une descente et d'une remontée. Aux enfers, suspens du souffle et avant-goût de l'éternité, il brise la catatonie immobile qui retenait Eurydice et littéralement la ressuscite. Et ce qui se déclenche de cette action par laquelle, comme autrefois les rochers et les bêtes sauvages – il meurt parce qu'il émeut –, c'est une marche, une procession qui donne à la sortie de la mort son tempo, un tempo qui n'est surtout pas celui de l'ascension christique mais plutôt celui de l'arpentage obstiné du plancher des vaches où la vie de l'homme prend assise.

Moderato ou *maestoso*, ce qu'il voulait cortège à nouveau nuptial se change en marche funèbre et c'est la mort qui le suit. Parce que, peut-être, vouloir séduire la mort, c'est se condamner à être envoûté par elle. Car toujours, le mort saisit le vif, comme le dit le droit successoral médiéval, mais dans un tout autre sens, il est vrai, encore que, s'agissant du legs direct, sans autre forme de procès, des biens d'un mort à son héritier légitime, ce sens affirme en quelque sorte la force de la présence du mort, tout naturellement remplacé par son héritier.

Mais qu'en est-il maintenant quand Orphée, le noble poète grec, devient un pauvre *minstrel*² noir et l'orchestre un modeste orphéon des rues ?

MARCHONS, MARCHONS

Quand le musicien noir revient du cimetière avec sa trompette, son tuba, son trombone et le souvenir des marches funèbres, Beethoven, Chopin, Wagner peut-être, dont il a accompagné le cortège du défunt, une impatience le prend. Après la musique solennelle consacrée par un siècle à peine, voilà que les musiciens du dimanche, tournant le dos au cimetière et le melon de travers sur la trogne, tombent la veste et avec les mêmes instruments se jettent dans la syncope comme on s'ébroue, désarticulent la phrase musicale comme on secoue un dieu sourd, et veulent tous, en même temps, tant pis pour l'harmonie, « pousser un cri d'airain », comme disait Flaubert du guetteur carthaginois de *Salammô*. Car les éclats joyeux qui désarticulent l'hymne funèbre réintroduisent la voix dans l'instrument à vent et une série d'exclamations, de cris, d'esclaflements sortent de son conduit comme si c'était un corps humain. *When the saints go marching in*, au paradis, moi, pauvre nègre, avec eux je défilerais et ma musique est une proclamation à tous les échos. Et j'accéderai au ciel en dansant. Le jazz est une marche funèbre qui danse et, quand il est habité par le blues, ses prémisses, quand il fait retour sur son ancestrale plainte, il devient aussi, en même temps, une mélancolie qui se déploie. C'est dire qu'en lui, la mort s'approprie mais ne relâche guère son étreinte. Tout au plus fait-on semblant de s'en rire. On l'a laissée derrière soi mais elle ne vous lâche pas. D'ailleurs, un des autres airs parmi les plus fameux de ces débuts *New Orleans* du jazz, *St. James Infirmary*, est celui d'une chanson dont les paroles semblent bien une version profane de la descente d'Orphée aux enfers, ces derniers remplacés par la morgue de la ville : « *I went down to St. James Infirmary/ Cause my baby's there/ Stretched out on a long white table/ So cold, so sweet, so*

fair ». Et le narrateur de poursuivre « *When I die... put a jazz band behind my hearse wagon/ To raise hell as we roll along.* » *Raise hell*, foutre le bordel (mais littéralement « éveiller, susciter les enfers »), c'est bien de cela qu'il s'agit dans cette dérision de marche funèbre qu'est le jazz emmené par les fanfares de La Nouvelle-Orléans. Et comme le mot « jazz » lui-même désigne, semble-t-il, à l'époque, dans l'argot des noirs dans lequel se déroulent les *minstrels shows*, l'acte sexuel, on voit bien de quelle joyeuse et terrible bacchanale il s'agit de perpétuer la tradition : les Ménades ne sont pas loin et Orphée n'a qu'à bien se tenir. Car le carnaval qui se met ici en branle célèbre dans la dérision respectueuse les noces de la mort et de la vie ; il marque de son pas dansé, de ses pulsations folles le rythme que forment en se combinant de mille et une manières les deux pulsions fondamentales du sujet.

Plus tard, le rythme de marche, qui caractérise la plupart des œuvres de style et d'époque *New Orleans*, s'alanguira, chaloupera mais restera perceptible, au moins dans la section rythmique (batterie et contrebasse auxquelles s'ajoute parfois la guitare et que relance le piano, en contrepoint), de l'ère et du style *Swing* qui occupent les années 1930 et 1940. Le jazz est désormais entièrement une musique de danse : le grand orchestre de Duke Ellington, par exemple, se produit la plupart du temps avec des danseurs, au Cotton Club, cette boîte de nuit qui à Harlem s'ouvre, à la fin des années 1920, aux descendants des cueilleurs de coton.

Ressorti du cimetière comme Orphée des Enfers, le jazzman des origines s'éprouve vivant jusqu'à l'exubérance. Il fait danser dans sa musique les corps meurtris et les âmes humiliées de l'esclavage. La syncope scande le sursaut de la vie qui s'obstine. Elle le mesure. Mais la musique qui, comme le disait Baudelaire, « ouvre le ciel », en reçoit la confirmation de son évanescence. Comme le reconnaissait, mi-aterré mi-exalté, Diderot : l'homme « marche entre deux éternités ».

Car la marche, en musique, n'est pas seulement le solennel apitoiement des survivants ou leur sémillant soulagement (qui en fait, en quelque sorte des sur-vivants, des hypervivants), elle prétend surtout, quel que soit son tempo, être une ornementation du parcours, un ennoblissement de la locomotion la plus banale de l'animal humain. Cela peut aller, dans la dimension civile et placide de cette stylisation jusqu'à ces « concerts promenades » dont les Anglais, maîtres incontestés de la marche funèbre ou triomphale, sont si friands. Mais que la musique accompagne la promenade ou la

suscite, qu'elle ponctue la dernière marche, par force horizontale, d'un corps ou qu'elle exalte l'échappée belle de ceux qui restent, toujours les marches qu'elle compose et ordonne sont des courses à l'abîme ralenties puisque la fin est inscrite dès le début dans le destin de l'homme et que la marche, prétendant suspendre cette inexorable fin par cet effet de ralenti ne fait, paradoxalement, que l'amplifier.

Il est aussi arrivé, dans l'histoire de l'humanité, que la marche conduise au combat et fasse de l'enthousiasme qu'elle prétendait susciter une manière de narguer la mort en l'affrontant de face. Comme si l'élan ainsi donné se sentait assez puissant pour passer par dessus la mort. Exaltation de la puissance virile et tentative dérisoire d'intimidation de l'adversaire, la musique ici touche au bruit mais l'organise encore malgré tout, tout comme le combattant doit se faire « féroce » comme la bête (*ferox*, en latin, comme on sait, veut dire « bête sauvage ») tout en restant domestiqué, civilisé, urbain malgré tout, ou, si l'on préfère le grec au latin, « poli », comme on ne l'est en principe qu'aux moments de la déclaration de guerre ou de la reddition, ou encore comme on ne le fut que dans ce superbe fantasme historique que l'on a appelé, au XVIII^e siècle, « la guerre en dentelles ».

Lent (déclaration, préparatifs, voyages et stratégies), vif (la bataille, ses tactiques et ses manœuvres), lent (reddition, funérailles), la succession des « mouvements » est l'inverse de celle de la forme sonate ou concerto, du moins dans leurs acceptions traditionnelles. Et l'on peut, en règle générale, remarquer que la musique, avant qu'elle ne tombe dans la monotonie enjouée que les nécessités du commerce omniprésent nous imposent aujourd'hui, se distribue selon les mêmes tempos alternés que ceux qui ponctuent la vie de l'homme : veille et sommeil, activité et repos, marche et course, nous passons toujours du lent au vif et du vif au lent et il s'en faut à peine d'une métaphore psychologisante pour que le vif ne soit la joie, *allegro*, et le lent l'ordinaire, le commun de la vie qui va, *andante*, ou la majesté qu'on veut en certaines circonstances lui imprimer, *maestoso*.

Mais retournons en guerre et voyons comment le policé tente d'y séduire le sauvage, comment l'armée entend discipliner la mêlée confuse, comment, en un mot, déchaîner la bête au sein même de qui sait rester humain ou du moins le prétend, car la bête, bien sûr, comme la mort, rafle tout. Fameux oxymore, ici aussi. Et qui nous parle encore du *pharmakon* qu'est la musique.

Avec des plumes au casque, et sur leurs boucliers, les représentations des monstres

et des terreurs qu'ils ont dans l'âme et dont ils espèrent bien se décharger sur l'ennemi en les lui agitant sous le nez pour mieux les lui inspirer, les Grecs marchent au combat au son strident des flûtes, comme des oiseaux perçants. Leur arme, plutôt que l'épée, c'est la lance, le trait, trait de lumière quand le soleil s'y accroche et que *Phoibos* l'oblique les projette aux yeux, trait d'union aussi puisque le bras qui la tient et le flanc qu'en dessous on prête, cette vulnérabilité du corps exhibée dans le geste qui bande les muscles et dénude – le clin d'œil d'Éros sous la fureur d'Arès – cette audace ingénue d'un corps qui s'offre à besoin d'un voisin et du bouclier qu'il tient et qui jette un voile presque pudique – cachez ce sein – sur la mort qu'on tremble à narguer. Ainsi naquit, dit-on, la démocratie. Dans la solidarité de l'hoplite, le « porteur de bouclier » (*hoplon* : bouclier). Et dans les criaileries des flûtes de guerre, le piétinement figuré des tambourins ou le roulement de tonnerre des tambours, c'est la marche, presque nuptiale, à la mort qui se déploie comme une danse qui ne veut pas se savoir macabre.

Mais si, au-delà des cornes et des conques, des serpents et des lions qui servent d'emblème ou ornent les boucliers, c'est des oiseaux qu'il faut se faire l'émule au champ d'honneur, et pas seulement pour les Grecs, puisque l'aigle impérial, de Rome à Napoléon, a accompagné la ruée mortelle de plus d'une soldatesque, si cependant chez eux au moins l'oiseau revêt cette importance guerrière, c'est, me semble-t-il, à cause de la « langue » qu'ils attribuaient aux volatiles (et aux Barbares, c'est-à-dire tous ceux qui avaient la déplorable faiblesse de ne pas parler grec), cette langue qui nous ramène à la musique.

Pour les Grecs, en effet, les Barbares parlaient une langue semblable à celle des oiseaux, c'est-à-dire la langue que parlent ceux qui n'en ont pas, incompréhensible mais indubitable, faite de répétitions (d'où l'onomatopée qui les nomme : le barbare est celui qui fait « bar bar bar » avec sa bouche), et en un mot assez prégnante pour être une manière de musique. Le barbare n'est qu'un rythme sauvage, une répétition sourde, une hébétude féroce sans variation, cette façon civilisée d'éloigner le brut, le sauvage. Comme la voiture boumboum du coin de nos rues n'est, elle, que basse et encore basse, montée en épingle et en graine, avec à peine un grésillement d'aigus quand on tend l'oreille.

À côté des Barbares et des oiseaux, inspirée par les bruits naturels du monde et surtout par la presque langue des autres êtres animés, bêtes et animaux vaguement humains, la fureur guerrière doit rester maîtrise, Athéna doit régner sur Arès et

la musique, fût-elle celle qui accompagne le combat, doit se distinguer du bruit que pourtant, dans ce cas au moins, elle imite encore.

En ses commencements sans doute, la musique n'était que bruit de nature capturé, citation en quelque sorte et reprise. En ces temps, il est probable que la poésie ne se distinguait pas du chant parce qu'il s'agissait d'abord de « faire » (*poiein*) et avec les moyens du bord, ceux que donne le corps, voix qui s'expulse plus ou moins artistement ou membres qui frappent et font vibrer. On peut penser aussi que s'agissant de faire écho, c'est encore la métonymie, cette figure de la proximité créatrice, qui ordonnait les rapports de l'homme au monde et en particulier ces gestes musicaux originels que furent, sans doute, frapper avec la main de bas en haut et pincer diverses cordes, horizontalement cette fois, de l'extérieur vers soi ou l'inverse (le *Fort-Da* de l'enfant observé par Freud n'est pas loin), les premiers instruments – tambour et lyre vraisemblablement, avant que la flûte, à son tour n'extériorise la voix – ne faisant que théâtraliser le rapport éprouvé et sacralisé de l'appartenance à la nature.

Ainsi l'homme se joignait-il au concert des bruits du monde.

Si la musique est d'abord née comme bruit mimétique et organisé, c'est-à-dire prenant la forme d'un signifiant qui n'a, alors au moins (?), d'autre signifié que son mode d'apparition, sa « disposition », dans tous les sens du terme y compris celui qui dénote l'orientation, la visée, la téléologie³, ce qui sans doute lui permet de se déployer comme un art, c'est l'invention de l'instrument et la scission concomitante du poème et du chant qui libère la parole de sa fonction purement phatique comme elle rend libre la mélodie, oublieuse désormais des limites du corps. Ainsi la musique se dégage-t-elle du contingent : elle fait un pas de plus vers ce sens qui n'est encore pour elle qu'une direction à suivre.

Mais lorsque le Grec, au combat, et plus tard l'Occidental, mêle cris d'oiseau et musique, bruit et son organisé, il se souvient de cette proximité mimétique au monde et énonce du même coup cette capacité qu'a la musique, parce qu'elle reste un art physique, de reproduire à l'intérieur d'elle-même le rapport cinétique que l'homme entretient avec l'espace. Et en ce sens, la musique est une métaphore des rythmes et des dimensions du corps aussi bien que de la façon dont ceux-ci s'accordent, fût-ce dans la dissonance, à l'environnement. Dès l'institution de cette métaphore, toutes les correspondances sont en germe, comme celle, par exemple, qui verra presque

toujours la mélodie descendre pour symboliser la mort (une constante chez Bach) ou la façon dont le destin comme *kairos* – accord sinon toujours tragique du moins fortement ponctué, théâtralisé, co-incidence soulignée – « s'entend » dans les quatre premières notes de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven ou les trois coups de marteau du *finale* de la *Sixième* de Mahler.

Donc, certes, en avant la musique ! Allons-y gaiement ! Mais qu'advient-il de cette musique si liée au corps quand le destin a frappé, qu'on rencontre la mort et que le pas s'immobilise pour toujours ? Qu'entreprend alors, face à l'éternité, la sépulture sonore que les survivants s'emploient à ériger ?

REQUIEM ÆTERNAM

La marche funèbre accompagnait le parcours du mort vers sa « dernière demeure », le requiem, lui, l'immobilise dans un instant d'éternité : Mozart, Berlioz, Verdi, Fauré, Britten, et tous ces requiems épanouis et souriants qui parsèment l'œuvre chanté de Bach, toujours sur un rythme de berceuse, car la mort est d'une tendresse inouïe chez le *Cantor*, toutes ces œuvres célèbrent ce temps suspendu de l'éternel repos terrestre que la musique prétend changer en repos éternel et surtout en vie éternelle. Nous touchons ici au moment même du chant d'Orphée devant Hadès.

Aucune version du mythe ne précise ce qu'Orphée a chanté ; en fait, on ne sait pas ce que disaient ses poèmes ni quelles supplications ils pouvaient porter. Comme si tout ce qui comptait, c'est que la musique fût, qu'elle s'imposât aux oreilles infernales comme un filtre, un *pharmakon*, un *daïdalon*, ces objets, ces substances qui sont comme la matérialisation du *kairos*, dans la mesure où selon les moments et les circonstances ils peuvent être fatals ou bénéfiques. Ainsi peut-être est-ce la voix même de la mort que le thrène funèbre retourne contre la mort. Peut-être est-ce de lui donner voix, de lui donner la vie, que le poète exorcise et séduit la mort : il la sort de son mutisme et lui montre le jour, comme un voyage, celui du retour avec Eurydice.

Tous les requiems, une fois passés les tumultes vengeurs du *Dies irae* et de la condamnation des méchants et des superbes dont il est porteur, font entendre une musique extatique. Comme si, en ces circonstances précisément où il s'agit d'inverser le sens de la mort, de faire de cette fin un début et de cette tragédie une joie, la musique se devait de parler d'elle-même, de jouir d'elle-même en quelque sorte, dans une véritable apocatastase où l'art s'abolit en s'accomplissant. Orphée,

alors, empoigne la mort et lui donne vie. Mozart, dans ce qui est sans doute son plus grand requiem, la scène finale de son *Don Giovanni*, au moment où son héros se restaure dans un repas solitaire (mais que Leporello subrepticement pille), un repas qui n'est que le hors-d'œuvre de celui que son invité de pierre lui fera prendre, Mozart se cite lui-même et fait offrir à son personnage un air des *Nozze di Figaro* comme pour bien montrer qu'ainsi tout est consommé et que Giovanni atteint à cette sorte d'apothéose qui fait qu'il devient littéralement sa propre mort, non pas parce qu'elle fond sur lui à l'improviste (« tu ne connais ni le jour ni l'heure » dit le texte sacré) mais parce qu'elle est son ultime conquête et que c'est probablement en elle qu'il cherchait depuis le début à s'abolir enfin après toutes les « petites morts » dérisoires de ses innombrables conquêtes. C'est en effet son refus obstiné de se repentir, son mépris de tout autre délai et, en un mot, l'incandescence ultime de sa puissance de vie qui s'accomplissent dans cette mort qu'au fond il se donne comme une faveur. Abolir le temps en s'y sacrifiant, n'est-ce pas, au fond, le ressort profond de tout désir de musique ?

Et le paradoxe ici tient aussi à l'étrangeté ultime que ce sacrifice capture. Orphée, comme Dyonisos, c'est l'étranger. Il vient lui aussi des lointains rivages de la Thrace, aux confins de l'univers barbare. L'étrangeté qu'il est (et qui lui donne, magiquement, ce pouvoir sur l'inanimé aussi bien que sur les êtres vivants), il va devoir la pousser jusqu'à la mort, étrangeté absolue, pour que son art y trouve l'aboutissement qui, en même temps, l'anéantit. Et peut-être s'agissait-il dès le départ pour lui d'avérer que, comme le dit Mallarmé d'Edgar Poe, « la mort triomphait dans cette voix étrange » (*Le tombeau d'Edgar Poe*).

Cela tient peut-être au fait que la musique, plus que tout autre art et plus encore que la littérature à laquelle sur ce point pourtant elle ressemble, met en scène le commencement. Elle convoque l'oreille au sacrifice d'un sens inatteignable mais qu'il s'agira pourtant de consumer par l'épuisement de la matière sonore organisée. À partir d'un matériau presque indifférent, comme le hoquet d'une naissance, le thème du roi pour *L'Offrande musicale* ou la valse de Diabelli pour l'œuvre de Beethoven, quand ce n'est pas la chanson *My favourite things* pour John Coltrane, la variation qui est comme l'élan fondamental de la musique, sa pulsation plus intime encore que le rythme, se déploie jusqu'à l'épuisement en imposant son propre temps : celui, impensable, de la répétition dans la différence ou de la différence dans la répétition,

la différence derridienne sans doute. Ainsi, dans ce suspens inouï, la musique se coule-t-elle dans la mort tout en rejaillissant de chaque côté d'elle.

Il est vrai que le silence n'existe pas : nous nommons ainsi un grouillement sonore presque imperceptible. Le silence, au fond, n'est qu'une scansion de l'être, lorsqu'il s'immobilise et tente de jouir de lui-même. Le silence, au fond, c'est le bruit incessant du sang dans nos oreilles comme la mer dans une conque, la mer, comme la vie, « toujours recommencée », comme disait Valéry. C'est dans la mesure où la vie, elle, ne commence jamais, sinon de façon strictement individuelle et finalement insignifiante, que la musique, elle, représente un commencement absolu qui suspend le temps, comme les trompettes de Jéricho, mais en le jouant, en ordonnant à échelle réduite la représentation magique, dans l'organicité du son, du développement et de l'extinction. La musique, ce pas au-delà de la langue des oiseaux, vise ainsi une apocalypse interminable et répétitive, elle s'avance toujours un peu plus vers ce sens qu'elle n'atteindra jamais mais qu'elle entreverra toujours comme à travers la voile d'une révélation indéfiniment imminente, par l'effet qu'il fait, ce sens impossible, et par son symptôme : l'émotion, le saisissement, autant dire l'envoûtement.

S'élevant de chaque côté du sens, avant et après lui, de chaque côté de la mort, avant et après elle, la musique est le point d'incandescence de tous les paradoxes qui non seulement habitent mais même constituent l'être humain.

C'est que voué par nature à inscrire sa nécessité dans les hasards du monde, l'homme se livre à l'empire du rythme, au déploiement de la mélodie et aux architectures virtuelles de l'harmonie comme à la magie d'un sens qui s'imposerait physiquement, tel le chant d'Orphée, aux combinaisons aveugles de la nature.

Sous le coup, dès sa naissance, d'un arrêt de mort qu'il s'efforce d'oublier ou de transformer en intensité, il invente le sur-saut de la musique pour se donner des vues sur l'éternité. Mais lorsqu'il croit refermer ses bras sur Eurydice, c'est sa propre mort sans doute qui étreint Orphée. En ce sens, il faudrait reprendre Protagoras et dire que l'homme est plus encore que « la mesure de toutes choses ».

Il est le rythme du monde.

Bibliographie

SALVIAT, T. (1988). « *Glenn Gould, compositeur de la communication* », *Glenn Gould pluriel*, textes réunis et présentés par Ghyslaine GUERTIN, Verdun, Louise Courteau éditrice.

Notes

1. On sait par les confidences de Thomas Mann à Visconti, rapportées par celui-ci, que le modèle de l'écrivain Gustav Von Aschenbach n'était autre que Gustav Mahler.
2. Les *minstrels* (ménestrels) *shows* qui firent fureur aux États-Unis, avant et après la guerre de Sécession, mettaient en scène des Blancs aux visages noircis qui imitaient les Noirs ; le premier film parlant, *The Jazz Singer* (1927) où l'acteur principal, Al Jolson, apparaît grîmé en Noir s'en souviendra. Le plus troublant dans l'histoire des *minstrels shows*, c'est qu'après la guerre de Sécession commencèrent à apparaître des spectacles où des comédiens et musiciens noirs imitaient les Blancs imitant les Noirs, et pour ce faire, se peinturluraient le visage en noir ! Les airs chantés lors de ces spectacles sont considérés comme l'une des sources du jazz : on n'a qu'à penser au célèbre *Dixie*, composé en 1859 par un Nordiste et remportant un tel succès lors des *minstrels shows* à travers le pays qu'il finit par devenir l'hymne officieux des Confédérés. Plus tard, le style *Dixieland* devait devenir une variante du style *New Orleans*. Comme on le voit, le mimétisme ironique et parfois même réflexif et au second degré, quand l'imité imite à son tour celui qui l'imité, est au cœur du jazz. Ironique retour des choses, des compositeurs « classiques » comme Milhaud ou Stravinsky, sans parler, bien sûr, de Gershwin, « imiteront » le jazz.
3. Une anecdote rapportée par une réalisatrice d'émissions radiophoniques à propos de l'audition d'une des productions radiophoniques de Glenn Gould illustre bien cette définition minimale de la musique qu'est l'organique « organisé » : « un ami, qui n'est absolument pas anglophone (c'est là le fait important) m'a rapporté que la première œuvre radiophonique qu'il avait entendue de Glenn Gould – c'était *L'idée du Nord* – l'avait littéralement bouleversé dès la première audition. Il n'avait pas compris une seule phrase complète du fait de sa propre ignorance de la langue, mais avait éprouvé le sentiment très vif de se trouver en face d'une œuvre d'art inconnue qui s'imposait à la manière d'une injonction personnelle, expressive comme une composition musicale. "Comme" une composition musicale ? Et si c'était, avait-il ajouté, – puisque l'oreille ne réagissait qu'aux sonorités et non au sens des mots proférés par ces voix qui se mêlaient, se croisaient, s'isolaient pour s'enchevêtrer à nouveau – si c'était une véritable composition musicale » (Salviat, 1988, p. 191-192). Le même texte cite Glenn Gould déclarant à propos d'un locuteur dont un travail de montage avait coupé les bafouillages et redites : « Nous avons fait de lui un personnage nouveau. » Cela pourrait fort bien être Orphée parlant d'un bruit naturel ou des rochers que son chant fait bouger. Tout comme l'auditeur de Thérèse Salviat pourrait être un Grec entendant la « langue » des oiseaux et près d'en faire de la musique, comme tant de compositeurs d'ailleurs, de Jannequin à Messiaen, en passant par Beethoven, l'ont fait expressément.