

## Orphée en musique au XX<sup>e</sup> siècle: morts et résurrections d'un mythe<sup>1</sup>

*Le Paon d'Héra*, 2007, v. 1, n. 2/2, p. 63-76,

Il est difficile de renoncer à l'idée qu'Orphée est mort en France au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il fut dépouillé de toutes ses symboliques, et réduit à la figure d'un petit bourgeois obsédé par le jugement de l'Opinion publique et entraîné dans le rythme du cancan. Avec *Orphée aux enfers* d'Offenbach<sup>2</sup> (1858), le mythe d'Orphée est mort sans conteste et pas tellement à cause du déguisement (auquel on aurait pu remédier avec un beau signe de reconnaissance) mais parce qu'Halévy, Crémieux et Offenbach l'ont clairement déclaré: ils ne croient pas à Orphée et ne rient donc pas de lui, mais ils se servent de sa notoriété pour se moquer des parisiens, qui, de leur côté, croyant rire des dieux et se sentant ainsi affranchis et dénués de tout préjugé, affolent 300 soirées de suite la salle des Bouffes-Parisiens, en remplissant les poches des auteurs. Orphée est mort étouffé par les équivoques et par l'argent.

Mais Liszt ne semblait pas être de cet avis lorsqu'il composa son poème symphonique, non seulement parce que la pièce naquit en parfaite harmonie avec l'œuvre de Gluck, mais surtout car, à une époque aussi bourgeoise, Liszt conservait un caractère héroïque et se sentait lui-même une âme d'Orphée, en raison de l'engagement qu'il avait pris dès sa première jeunesse d'éduquer à travers «*le caractère sereinement civilisateur des chants qui rayonnent de toute œuvre d'art; [à travers] leur suave énergie, leur auguste empire, leur sonorité noblement voluptueuse à l'âme, leur ondulateur douce comme des brises de l'Élysée, leur élève ment graduel comme des vapeurs d'encens, leur Éther diaphane et azurée enveloppant le monde et l'univers entier comme dans une atmosphère, comme dans un transparent vêtement d'ineffable et mystérieuse Harmonie*». <sup>3</sup> On ne peut pas dire que Liszt ait redécouvert les signes d'Orphée: pour lui – qui ne vivait certainement pas comme un ermite dans le «*désert populeux*»<sup>4</sup> des grandes villes – Orphée était très vivant et présent, avec Prométhée, Dante, Faust, Mazeppa et le Pape Léon I parmi les mythes dont l'humanité ne pouvait se passer.

Pour fascinant qu'il soit, Liszt ne peut être défini comme étant "à la page": la plupart de ceux qui composaient de la musique dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle avaient autre chose en tête et ne pensaient pas à Orphée. Pour certains, la question était de découvrir les racines ethniques de la musique et ils ne portaient aucun intérêt à cette *fabula universalis*; d'autres étaient occupés à débattre les gros problèmes de la "langue" et des "formes" musicales qui ne pouvaient pas trouver de solutions dans une histoire aussi pleine de "contenus"; d'autres encore devaient se mettre en quatre pour défendre la suprématie de la musique de Wagner ou de celle de Verdi, c'est-à-dire pour tirer la couverture à soi. Pendant plus d'un demi-siècle, Orphée semble avoir déserté la scène et tout laisse à penser que son histoire ne serait plus prise au sérieux, à savoir qu'il serait mort pour de bon, piétiné par les belles jambes des danseuses des Bouffes. Il est

<sup>1</sup> Le présent essai reprend un thème déjà traité dans deux précédents articles: "Le fonti letterarie del teatro malipieriano (L' Orfeide)", in G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, "Quaderni di Musica/Realtà" 3, Milano 1984, pp. 95-111e "La morte di Orfeo" in F. Batoli, R. Dalmonte, C. Donati (éd.), *Visioni ed archetipi. Il mito nell'arte d'avanguardia dei primi decenni del Novecento*, Università degli Studi di Trento, Trento 1995, pp. 191-208.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet, l'article de Laurence Le Diagon-Jacquin, «Quand l'Opinion publique veille sur le Mythe : L'Orphée aux Enfers de Crémieux /Offenbach», *Le Paon d'Héra*, n°1, Dijon, éd. du Murmure, juillet 2006, p. 41-52

<sup>3</sup> Paragraphe conclusif du programme du poème symphonique *Orpheus* (1856).

<sup>4</sup> La citation un peu ironique provient de F.M. Piave – G. Verdi, *La Traviata*, act I, scène V.

possible que la situation apparaisse comme telle aux yeux d'une musicologue de culture européenne et que d'un autre point de vue, les choses se présentent sous une autre lumière, mais étant donné que chacun évolue dans le domaine dont il est responsable, il me semble pouvoir affirmer que tous les signes apparus jusqu'ici indiquent clairement la mort d'Orphée vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Je ne prétends pas, en effet, me référer à un "besoin de mythe" générique, présent aussi dans les exigences démystifiantes, mais à la disposition d'attribuer une valeur positive aux thèmes, aux lieux communs et aux intrigues qui caractérisent un mythe dans ses spécificités culturellement déterminées.

Le premier signe de réveil provient, me semble-t-il, de la France. En août 1907 Debussy lit le *Mercur de France* le récit *Dans un monde sonore*<sup>5</sup> et c'est là que commence l'histoire incroyable d'une œuvre jamais née, une histoire autour d'*Orphée roi*, qui dure plus de dix ans et s'interrompt à la mort du compositeur sans avoir trouvé son image sonore. Cependant le récit et le 'livret' écrit par Victor Segalen en contact direct avec Debussy ne laissent aucun doute sur les potentialités métamorphiques du mythe d'Orphée au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Le héros du récit, un célèbre académicien qui s'est retiré de l'enseignement, vit dans une «*chambre vibrante*» (p. 656) pleine d'objets qui réfléchissent en échos réitérés les sons des paroles. Il assure, lui, avoir conservé «*son pouvoir de jouir du son, de pénétrer toute l'harmonie du monde*» (p. 657), contrairement à sa femme, qui a régressé à un stade très primitif à cause d'une «*dysphonie spirituelle*» (p. 655) qui ne lui permet de prendre conscience de la réalité qu'à travers les sens inférieurs de la vue et du toucher.

Par rapport aux nombreux *Orphées* qui parsèment l'histoire de la musique occidentale, celui-ci apparaît totalement différent, non seulement par le "travestissement" mais surtout par le renversement complet de la situation: après avoir supprimé la symbolique des objets mythiques, même la Musique et l'Amour sont traînés dans la boue en provoquant la fuite du demi-dieu.

«*Il contemplait avec un dégoût désappointé cette femme pareille jadis à la cithare Apollinienne dont les cinq passions répondaient aux cinq modes sonores d'aimer. Elle lui apparut métamorphosée par maléfice: rien d'autre que la femelle assoiffée d'étreintes primitives, - où l'on se choque, où l'on se mord, où l'on se pénètre... Il recula pour échapper à la souillure, et méprisa le rite immonde. D'un coup de voix, il déchira la trame de sa lyre: la corne ployée le frappa dans sa poitrine, et les fils, en cassant, mordirent ses poignets et ses ongles. Eurydice, souriant, ouvrait sa tunique. Orphée s'enfuit; et il ne se retourna point*» (p. 661).

Il faut convenir, à mon avis, que même privé de partition, cet Orphée appartient à l'histoire musicale du mythe, et sa mort au cours des décennies précédentes ne doit donc être considérée que comme apparente.

A partir des années Vingt, en effet, on observe une grande activité autour d'Orphée: en réalité, les œuvres originales passent assez inaperçues au sein de la production d'avant-garde qui, comme on le sait, n'intéresse quasiment personne; mais les transcriptions d'œuvres anciennes, exécutées à plusieurs reprises puis diffusées grâce aux moyens de communication de masse, attirent l'attention et représentent

---

<sup>5</sup> Le récit est contenu dans le numéro du 16.08.1907, pp. 648-68 et il est signé Max-Anely, mais, d'après le témoignage de Debussy, l'auteur est sans doute Victor Segalen. On peut y lire les phases de la collaboration entre les deux artistes dans l'article: C.Cano, "Victor Segalen e Claude Debussy", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1980/II, pp. 178-204. À p. 195 Cristina Cano parle d'un autre Orphée, le mimodrame de Roger-Ducasse (1912-13), que Debussy ne semble pas avoir lu.

probablement la première réponse à un besoin de la fantaisie collective longuement réprimé.

Prenons la liste, presque sûrement incomplète: le premier est Gianfrancesco Malipiero, qui transcrit l'*Orfeo* de Monteverdi en 1923, puis reprend tout son travail pour en donner une seconde version en 1943, sans tenir compte de la transcription qu'avait proposée entre temps Respighi (1931). Supplantant les trois partitions encore assez fraîches, Bruno Maderna en prépare une autre en 1967, encore plus brillante du point de vue de l'orchestration, et la complète avec la réduction pour chant et piano. Si les premières transcriptions avaient suscité l'admiration pour le travail de pionnier dans le domaine de la musique génériquement définie comme "ancienne", le travail de Maderna fit scandale, car il s'était manifesté entre temps une croissance impérieuse de la conscience philologique non nécessairement liée à la conscience mythique.

La propension générale à "faire revivre" la musique du passé favorise le retour à une nouvelle vie des Orphées: non seulement celui de Monteverdi, mais aussi *Orfeo dolente* de Domenico Belli, presque contemporain (1616) de l'opéra de Monteverdi, et néanmoins considéré comme l'exemple d'une école de composition parallèle à la monodie florentine et l'héritier des effets tardifs du contrepoint polyphonique. L'œuvre est transcrite une première fois par Tirabassi avec le texte traduit en français pour une représentation à Bruxelles en 1929; puis Malipiero la retranscrit pour une exécution à la RAI en 1951 et enfin Maderna – en suivant une idée de Tito Gotti, le directeur du fameux cycle *Le Feste Musicali* – l'adapte à l'édition bolonaise de son *Hyperion* en 1968.<sup>6</sup> Si le retour de l'*Orfeo* de Monteverdi s'explique avant tout par les qualités historico-esthétiques de la partition, la reprise de cet autre *Orfeo* du XVII<sup>e</sup> siècle semble due principalement au mythe: mais non pas à celui du chanteur de Thrace, mais bien à l'un des mythes les plus puissants du XX<sup>e</sup> siècle musical: la musique du passé, mythe qui a produit une quantité énorme de partitions sous forme de transcriptions, adaptations, compilations, pastiches, variations et tout ce que l'on pouvait inventer en partant de l'"ancien". Le plus créatif de tous ces petits chefs-d'œuvre de restauration est celui de Gotti-Maderna, qui associe dans *Hyperion* des mythes anciens et un imaginaire actuel (de machines écrasantes, assourdissantes, aliénantes) dans une réinvention passionnée du jeu théâtral musical. Mais s'il est vrai qu'une des réalisations les plus exemplaires du théâtre musical de notre époque naît sous le signe d'Orphée, on peut immédiatement objecter qu'il ne s'agissait pas d'un Orphée vivant, mais d'une forme exhumée après deux cent cinquante ans et "utilisée" comme un "matériau" pour composer autre chose. En d'autres termes: tant dans la transcription plus ou moins infidèle que dans la ré appropriation géniale de Gotti-Maderna, l'esprit d'Orphée semble disparaître derrière un type d'opération surtout "formelle" qui a bien peu à voir avec la croyance aux valeurs qu'il incarne.

Par ailleurs, parallèlement au travail de récupération de fantômes espacés dans le temps, on observe également des apparitions non sporadiques du mythe dans des œuvres originales, rattachées aux problématiques complexes du théâtre musical du XX<sup>e</sup> siècle. Les années Vingt en enregistrent une énorme concentration, guidée encore une fois par Gianfrancesco Malipiero avec son *Orfeide*, représentée à Paris en 1920 précisément. Dans l'architecture compliquée de ce cycle, on trouve les objets les plus disparates, parmi lesquels également Orphée, qui n'y joue cependant pas un rôle de premier plan, même si sa figure se situe en position angulaire pour encadrer tout ce qui est représenté. Au début Orphée – à savoir la vraie poésie – enferme les vieux masques

---

<sup>6</sup> Voir la description détaillée de la genèse de ce spectacle en AA VV (a cura di Silvia Damerini), *Feste Musicali, poetiche e storia. Trentecianque anni di eventi teatrali e musicali a Bologna*, Baskerville, Bologna 2007.

dans l'armoire, et à la fin il s'en va avec la Reine tandis que tous les autres personnages gisent endormis sur la scène multiple (et ce geste pourrait être interprété lui aussi comme un signe de la vitalité du mythe sur le sommeil des théâtres anciens et modernes). Quiconque a la chance de connaître le travail de Malipiero, en réalité beaucoup plus présent dans les essais critiques que dans le théâtre, pourra trouver cette interprétation forcée et fondamentalement viciée par l'intention de mettre en relief le moindre petit indice concernant le *status* d'Orphée au XX<sup>e</sup> siècle. Et d'un point de vue statistique, la remarque est certainement correcte: dans l'ensemble de la partition, en effet, le rôle d'Orphée se compte au nombre de lignes et si l'on exclut les mesures récitées, son seul chant consiste en une longue cantilène en 78 vers courts proparoxytons placée à la fin de l'œuvre.

De la poésie de Giovan Battista Marino, l'intonation de Malipiero emprunte le caractère de la longueur, de la monotonie, de la répétitivité rythmique. Orphée, décrit par la légende comme «*une figure masculine complètement blanche, qui se détache sur la toile de fond toute noire*» ressemble à l'un des mannequins de De Chirico, à un masque de Severini ou à l'*Idolo ermafrodito* de Carrà, figures compassées, dont la force émane de leur caractère artificiel, de ce qu'elles sont fabriquées comme de parfaits mécanismes d'horlogerie, bien qu'avec les matériaux de l'histoire. L'automatisme du dernier chant d'Orphée fait endormir tous les personnages sur scène, et fait aussi facilement passer inaperçu le fait que dans les vers courts du XVIII<sup>e</sup> se cache le paradoxe de la «double mort», trait caractéristique d'un grand nombre d'Orphées du XX<sup>e</sup> siècle. A la fin de l'*Orfeide*, en effet, sont célébrées les «*esequie di [uno] ch'è cadavere / miserabile [e tuttavia] / sostentasi / per miracolo*» et qui dans cette situation de cadavre résistant «*brama ch'Atropo / a la linea / del suo vivere [...] ponga termine* » et toutefois cette ligne «*deve scorrere / tutti i secoli* ». Il est vrai que le rapport d'Orphée avec la mort appartient au mythe classique, mais le rapprochement entre les deux règnes n'est propre qu'au XX<sup>e</sup> siècle: l'Orphée classique peut descendre aux enfers, en partageant provisoirement la condition des morts, mais, une fois revenu sur terre, il est à nouveau vivant et peut mourir "normalement"; dans les vers qui terminent l'*Orfeide*, au contraire, Orphée déjà mort chante ses propres obsèques et désire mourir une nouvelle fois. Et la mort, elle aussi (du mythe, de Dieu) au XX<sup>e</sup> siècle n'est plus un absolu, mais entre dans la concaténation infinie et répétitive des phénomènes.

Assumons cette condensation sémantique d'un trait caractéristique du mythe (les diverses morts du Dieu) comme "fil d'Ariane" dans l'intrication des symboles qui inondent la partition d'*Orpheus und Eurydike* d'Ernst Krenek, la première œuvre musicale entièrement consacrée à Orphée au XX<sup>e</sup> siècle (1923). Le texte est le résultat d'un léger allègement de la pièce du même nom d'Oskar Kokoska, où le thème de la mort réitérée y ressort d'une manière pressante au troisième acte.

Dans la première scène, Orphée déjà revenu des enfers, en proie à un état de totale dépravation physique et mentale, est occupé à creuser une fosse dans les décombres de sa maison. Tandis que l'œil du spectateur peut saisir tous les ingrédients de l'esthétique des décombres, on entend dans l'orchestre un rythme pointé incessant, semblable à celui qui accompagnait l'annonce des Furies à Eurydice de devoir quitter Orphée pendant sept ans, et de descendre aux enfers (acte I, scène III). En creusant, Orphée trouve sa lyre avec laquelle il attire une foule de paysans et de soldats qui était en train de s'avancer vers lui. Soutenu par un rythme obstiné de harpe, le chant d'Orphée incite la populace, provoque les pulsions les plus ravageuses et déchaîne une véritable bacchanale. La sonorité est celle d'un chœur polyphonique à quatre voix dont chacune entonne un texte différent, tandis que dans l'orchestre le rythme pointé émerge souvent,

et qu'Orphée scande – comme déjà dans l'acte précédent – le nom d'Eurydice à la grecque.

Dans un bruit assourdissant de voix humaines, de hennissements de chevaux, de cliquetis d'armes et de déchaînement d'éléments naturels, Orphée est tué et jeté dans la fosse. Après une brève scène où Psyché soigne les blessures d'Amour dans un paysage dévasté et jonché de cadavres, la troisième scène représente Orphée pendu à une potence, où il a fini évidemment à la suite d'une exécution survenue hors de scène; mais il se libère agilement d'une position aussi incommode pour aller à la rencontre du fantôme d'Eurydice qui émerge de la brume. Ici, par rapport à la pièce de Kokoska, Krenek supprime l'horreur de la rencontre d'Orphée avec sa mère et se concentre en une sorte de long duo délirant entre les deux personnages au cours duquel Eurydice semble rechercher le pardon, alors que la haine l'emporte chez Orphée: si Hadès ne la laissa pas vivre, à présent Orphée ne la laissera pas mourir pour continuer à la persécuter. Eurydice tente de couper court au rire forcené qui accompagne la prophétie, saisit son bien-aimé par le cou et le serre au point de l'étrangler (troisième ou quatrième mort d'Orphée).

Ces brefs aperçus, dont restent nécessairement exclus les éclats d'expressions poétiques et musicales d'une violence hallucinée, font comprendre qu'ici le mythe se transforme et se plie à la conviction profonde que dans le bonheur, le malheur est aux aguets, dans l'amour la haine, et que tout l'univers, l'humain et le surhumain, est gouverné par le synchronisme des contraires. *A posteriori*, et prêtant l'oreille aux œuvres de Ionesco et de Beckett, on peut voir dans ce texte, chargé de symbolismes expressionnistes, l'anticipation d'une poétique novatrice qui se précisera de plus en plus au cours des décennies successives, celle du théâtre de l'absurde. Dans une succession de scènes unies par des liens narratifs incertains ou seulement allusifs, avec un langage obscur, "baroque" et déroutant, le mythe d'Orphée fait naître en effet la figure d'Hadès, amant momentanément aimé de retour par Eurydice et père de son enfant: l'élément infernal l'emporte sur l'homme civilisé mais caduc et semble être proposé comme «*éternelle régénération créatrice*». <sup>7</sup> Le thème de la «mort réitérée» sur lequel nous sommes arrêtés ici n'est qu'un des motifs, une sorte de prétexte, pour attirer l'attention sur une œuvre qui me paraît emblématique car elle mesure avec une évidence écrasante une prolifération tout à fait inédite du mythe d'Orphée. Et si ces observations semblent concerner davantage le théâtre que la musique, il suffira de renvoyer à l'écoute de l'opéra, aux interminables récitatifs, aux dialogues absurdes entre des personnages absents l'un envers l'autre, aux cris inattendus, pour mesurer l'incidence de la musique sur le texte: dilatant le souffle de la diction et exaltant l'état de demi-sommeil qui flotte sur les personnages, Krenek dilue la multitude obsédante des mots, et confère à la scène un statisme mythique.

On pourrait dire encore bien des choses de cet opéra, si les Orphées qui attendent un signe de reconnaissance n'obligeaient pas à interrompre le discours. Le passage au prochain est presque obligé en vertu des lois de contiguïté chronologique, de valeur artistique et de contraste stylistique et idéologique. Je parlerai en effet des traits saillants de *Les malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud sur un livret d'Armand Lunel, bref opéra en trois actes (en réalité un seul acte en trois tableaux) imaginé par les auteurs vers 1921 et terminé en 1924. Le mythe d'Orphée s'inscrit ici dans un horizon culturel méditerranéen, qui trouve dans le mouvement néoclassique le réactif apte à lui donner une forme concrète. On constate au centre du conflit des valeurs tout à fait

---

<sup>7</sup> M.Esslin, *Das Theater des Absurden*, Hamburg 1969, p.322.

"provinciales", comme l'interdiction de choisir le/la compagnon/gne hors de son propre statut social, alors que l'élément surhumain disparaît pratiquement, fondu comme il est dans des personnages très humains: Orphée est un modeste épicier de Camargue (mais il sait guérir les maladies et apprend à chanter aux animaux de la forêt); les artisans et les bêtes amies "personnifient" les forces bienveillantes qui protègent les amants; les sœurs d'Eurydice jouent le rôle mythique des Furies, mais la mort est mort "vraie", mort physique d'où l'on ne revient pas. Ce n'est donc pas le *plot* qui donne à l'opéra son caractère mythique, mais sa réalisation littéraire, figurative et musicale. L'opéra se divise en numéros comme avant le XIX<sup>e</sup> siècle, chacun desquels visualise et vocalise pour les spectateurs un moment autonome de l'événement. Les différents moments ne débordent pas l'un sur l'autre, mais ils s'alignent plutôt comme les panneaux symétriques d'une frise, avec un relâchement du rythme dramaturgique, avec un accroissement de lyrisme. La musique nous présente un Orphée modeste, incapable de s'opposer aux infortunes et voué dès le départ au malheur; cette impression s'insinue chez l'auditeur malgré lui, alors qu'il est occupé à suivre une histoire privée de tensions, qui procède sans encombre vers sa conclusion "naturelle". Et lorsque la trame semblerait suggérer quelques accents pathétiques, Milhaud réagit en "appauvrissant" la musique. en ramenant le ton à la dimension du quotidien, d'un quotidien-métaphysique en contraste avec le moment psychologique du personnage. Milhaud prend ses distances par rapport à la rhétorique du sentiment et du psychologisme impudent du XIX<sup>e</sup> siècle en recourant fréquemment à des figures obstinées non seulement dans l'accompagnement orchestral mais aussi dans le chant des personnages: la fixité, la répétitivité, le manque de nouveauté et de développement tracent un horizon musical volontairement circonscrit, au sein duquel s'exerce un riche éventail de possibilités de différenciation, de variation et de transformation.<sup>8</sup> Et le groupe orchestral exprime un choix très déterminé dans le sens de l'économie des moyens: pas le grand ensemble aux possibilités brillantes, mais une formation de treize instruments solistes s'alternant à chaque numéro en combinaisons diverses, qui innerve la trame amplement diatonique des harmonies; comme le dit bien Poulenc «La lecture de la partition de piano, de ce fait, est très déconcertante. L'harmonie semble touffue, la mélodie terne, la tessiture vocale confuse. Sitôt transposée à l'orchestre, la musique s'éclaire et je connais peu d'œuvres de Milhaud qui soient aussi fraîches et aisées».<sup>9</sup>

Parmi les signes de la vitalité de ce mythe lors des "années magiques", on ne peut omettre de citer *Orphée* de Jean Cocteau (1925) pour la bonne raison que Rilke, ayant terminé depuis peu le recueil de ses 55 *Sonetten an Orpheus* (1922), commença à le traduire alors que la mort le guettait. Même s'il est vrai que ce texte ne rencontre la musique d'Auric que dans le film de 1950, je n'arrive pas cependant, malgré l'évidence des dates, à considérer *Orphée* de Cocteau-Auric, de même qu'*Orfeo vedovo* de Savinio lui aussi de 1950 ou le ballet *Orpheus* de Stravinskij (1947), comme des expressions du climat idéologique du second après-guerre. Je ne veux pas dire que vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle ces auteurs se figent dans des poses d'autoépigonisme, comme s'ils avaient survécu à eux-mêmes, mais plutôt qu'ils renouent les fils de poésie interrompus, mais évidemment non rompus, plusieurs dizaines d'années auparavant. Il est clair que le monde empirique d'une certaine époque ne peut être remis en question par des projets qui tentent de l'assujettir à des lois précédentes, mais le pouvoir du mythe semble

<sup>8</sup> Pour une analyse plus détaillée des deux pièces, voir H. Knoch, *Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Krenek*, Regensburg, Bosse, 1977.

<sup>9</sup> Citation tirée du compte-rendu de Francis Poulenc à la représentation du Théâtre de la Monnaie, mai 1926; voir *Le Ménestrel*, 88, n.21, 21.Mai 1926.

démontrer d'une manière tout aussi incontestable la non autosuffisance du monde que l'expérience nous présente progressivement, sa capacité à relativiser les événements en fonction de ses valeurs. Et alors le problème des dates n'est plus tellement important. Comme le dit Kolakowski: «*Si dans un organisme mythologique se consolide la volonté sincère d'accepter ces principes, sur lesquels on peut baser une coexistence avec la civilisation, on peut accorder à cet organisme des possibilités de survivance*». <sup>10</sup>

On trouve la nouvelle preuve de cette thèse dans les formes expressives. Confrontons par exemple les partitions stravinskiennes d'*Apollon Musagète* (1928) et d'*Orpheus* (1947): au-delà des différences relatives à la trame narrative des deux ballets, les deux œuvres peuvent être ramenées à une écriture "objective" qui transpose en termes de modernité volontairement ambiguë des stylèmes et des formes musicales pré-XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ces deux partitions, la tessiture instrumentale a la transparence algébrique et surhumaine du hiéroglyphe: forme vide où les réminiscences du mythe assument une valence rituelle, hors du temps. Dans la chronologie de l'art (et de la mémoire) ces deux œuvres ne sont pas séparées par des dizaines d'années, mais cohabitent dans les "années magiques", bien avant l'avènement des nouvelles avant-gardes, auxquelles *Orpheus* est totalement étranger.

Le film *Orphée* de Cocteau-Auric peut être considéré lui aussi comme une "transformation" du travail des années Vingt, qui partage de plus avec l'œuvre jamais née de Debussy le caractère immatériel et fondamentalement acoustique du protagoniste: «*la chasteté, le mépris pour la chair font d'Orphée un héros puritain, donc un personnage certainement inactuel dans une culture de consommation fondée sur la célébration du corps, du corps sexué, qui s'exhibe dans les rituels de la fascination en cherchant une perfection purement extérieure*». <sup>11</sup>

Dans le cas d'*Orfeo vedovo* de Savinio le recul idéologique est moins direct, mais il peut être tenté non seulement sur la base de données biographiques de l'auteur, mais aussi en relevant dans l'appareil symbolique les parallélismes avec *Orphée* de Cocteau. Les deux pièces se situent dans l'actualité, dans des espaces minutieusement décrits (et même dessinés par les auteurs) où les objets paraissent plus mystérieux que les protagonistes. Sans niveler deux œuvres différentes sous tant d'aspects, on ne peut pas ne pas remarquer l'incidence dans les deux cas des jeux de vitres, d'écrans, de miroirs: la mort et ses assistants, Orphée et Eurydice, passent à travers les miroirs pour aller et venir du règne des ombres et le gardien bénéfique du couple est un vitrier (chez Cocteau); Eurydice apparaît à travers l'écran de la machine et la vitre qui la sépare d'Orphée ne se rompt pas même avec les balles (chez Savinio): les expériences dada reproposent en une autre clé le machinisme et la fièvre technologique de l'œuvre des années Vingt même si un "réarrangement des dates" intempestif risquerait d'effacer le charme d'un travail né "occasionnellement" un peu hors de temps.

Et que les dates servent seulement d'orientation non coercitive, cela est démontré par la *Favola di Orfeo* de Casella qui semblerait chronologiquement (1932) à sa place, mais réduit négativement, à mon avis, la galaxie de sens du mythe classique qu'une certaine génération fit exploser. L'opération érudite de Corrado Pavolini, qui construit un livret d'après différentes versions de la *Fabula* de Poliziano, se concilie avec l'intention d'imiter les classiques du musicien, appliqué à recréer le souvenir d'une improbable écriture du XV<sup>e</sup> siècle. Le dédoublement du chœur entre chanteurs dans l'orchestre et danseuses sur la scène, le contraste entre les formes de chanson des protagonistes et les parties instrumentales discursives, la suppression de toute évocation

<sup>10</sup> L. Kolakowski, *Presenza del mito*, Bologna 1992, p. 160.

<sup>11</sup> G. Spizzo, "Orfeo e il fantasma", *La cosa vista*, 4 (1986), p. 47.

tonale suggèrent effectivement la perception de l'ancien, mais le lointain modèle auquel ils semblent se référer a perdu toute chaleur vitale et, avec elle, la capacité d'émouvoir. Le résultat paraît suspendu entre deux volontés d'annulation: celle qui s'adresse aux valeurs musicales de l'actualité et celle qui réduit la musique du passé à un calcul rigide, à un masque sans vie. Le Finale *Sacrificio delle Baccanti in onore di Baccho* n'a rien de tragique: sur un rythme tout à fait régulier et dans un *do* mineur rarement entaché de quelque note étrangère se conclut un opéra qui, tout en rechantant les événements du mythe, semble lui nier toute valeur d'actualité, ou bien le déclarer mort à jamais.

Dans le second après-guerre, lorsqu'Orphée renaît à nouveau, le mythe s'est profondément transformé: le chanteur de Thrace n'est plus le symbole de la musique et du chant, mais du son même que les musiciens poursuivent et recherchent alors comme le but essentiel de leur activité. Après le grand désastre de la guerre mondiale, il semble que les compositeurs éprouvent quelque embarras à avoir des rapports avec la Musique et qu'ils cherchent plutôt à en contourner les contenus et l'histoire en se réfugiant dans quelque chose qui vient avant elle, en cherchant la concrétisation d'un son ancestral, un son jamais encore entendu qui se propulse aux confins du bruit et atteint ainsi une dimension mythique. C'est le cas d'une œuvre désormais oubliée de Pierre Schaeffer, *Orphée 53*, où l'auteur tente de convoquer certains des "objets" qui serviront ensuite à composer son *Traité des objets musicaux* (1966). «Pour autant qu'il en dévoile les sources, la pensée de Schaeffer s'abreuve à la tradition classique: Orphée demeure le discours fondateur qu'il revisite et entretient. Pour mémoire, le thrace Orphée, fils mythique d'Apollon et de Clio, muse de l'histoire, avait unifié en son temps le solfège des tribus rivales grecques. Orphée, initié par les cultes d'Égypte, conscient de la mission sacrée de la musique est également associé à la muse Melpomène qui présente le curieux destin d'être d'abord la muse de l'harmonie musicale puis de la tragédie. Orphée 53, construit à Donaueschingen, portait le titre initial de *Toute la lyre*, titre ironique tant s'en faut puisque la lyre, avant d'être l'instrument que l'on connaît était la mesure de l'harmonie antique, la base de calcul de leur science musicale».<sup>12</sup> Aujourd'hui l'œuvre ne peut être écoutée que dans une "reconstruction" datée de 1988, dont on ignore la fidélité, et les quelques notes prises par Schaeffer pendant la composition sont d'une aide précaire pour en illustrer la genèse: «4 avril: je suis en état d'alerte, espérant trouver des matériaux pour combler ces gouffres, des indications de méthode. L'idée même d'Orphée est un défi. Abominablement blessé par l'inharmonie de la musique concrète, par son inhumanité aussi, je cherche une épreuve de force».<sup>13</sup>

Le mythe classique nous apparaît sous un angle encore différent, mais également expérimental et de recherche, dans l'œuvre *Le pouvoir d'Orphée* de Bernard Parmeggiani paru au début des années Soixante-dix. Ici aussi, plus qu'un personnage aux attributs mythiques, Orphée est assimilé au son, au facteur "sonorité", à la présence du sonore sous toutes les formes et les nuances. Pour Parmeggiani le pouvoir d'Orphée est le pouvoir du son, de même que chez Jean-Marc Chouvel les acquisitions récentes d'un courant de la musique française sont considérées comme *Métamorphose d'Orphée* (2004). Anticipant la mode minimaliste venue d'outre-Atlantique, Parmeggiani affronte le risque de proposer à un public sélectionné d'amis et de collègues-complices une musique privée de toute rhétorique de développement, une composition toute horizontale qui fascine l'oreille en endormant le cerveau dans le seul but de «se

<sup>12</sup> S. Dallet, "Trajets d'Orphée", dans AAVV, *Oùir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Buchet-Chastel, INA-GRM, Paris 1999, p. 261.

<sup>13</sup> "Deuxième Journal 1950-51 [...] ou Journal d'Orphée", dans *Pierre Schaeffer. L'œuvre musicale. Textes et documents réunis par François Bayle*, Paris 1991, p. 51.

complaire dans un bain sonore dont il n'est pas sûr du tout qu'on le mènera à terme, d'une manière intéressante, jusqu'au bout».<sup>14</sup>

En juillet 1994 le *Cantiere di Montepulciano* avait choisi comme thème le mythe d'Orphée pour célébrer le 5<sup>ème</sup> centenaire de la naissance d'Angelo Poliziano, natif – justement – de Montepulciano. A cette occasion, outre la reprise de la *Favola d'Orfeo* de Casella, il a été proposé trois premières exécutions: Alessandro Sbordoni *Fabula* de la *Favola d'Orfeo* d'Angelo Poliziano, Adriano Guarnieri, *Orfeo cantando tolse...* dix actions lyriques sur un texte librement tiré de l'*Orfeo* de Poliziano et *Noms des Airs. Una discesa nel suono d'Orfeo* de Salvatore Sciarrino.

Cette nouvelle, lue sur un journal quelques temps après, m'a surprise. Je me suis demandée de quel Orphée il pouvait s'agir, puisque, d'après mes calculs, le "vrai", celui du mythe, avait désormais derrière lui une longue histoire de mort maintes fois annoncée. On me reconnaît – peut-être à tort, dois-je penser à ce point – une attention non sporadique aux faits de la musique de notre temps, et pourtant dans la production récente je n'avais pas relevé de présages sérieusement anticipateurs de cette immersion totale dans le mythe. Il est vrai que Sciarrino a toujours manifesté son penchant pour des images de faunes en fuite, pour les histoires d'Amour et de Psyché, de Zéphyr et de Pan, de Narcisse, de Persée et Andromède, mais il s'agissait de mythes "mineurs", décoratifs, voire même domestiques pour quelqu'un qui est né en Sicile. Je me suis donc approchée de ce énième Orphée avec une certaine curiosité, pour finir par découvrir que l'œuvre, malgré le sous-titre, n'a pas un parcours mythique, mais qu'elle a comme protagoniste, encore une fois, le son. Elle semblerait une "reprise" des positions déjà vues chez des auteurs français récents, mais en réalité, Sciarrino invente une nouvelle modalité et considère le son comme "quelque chose" qui trouve dans l'œuvre sa caisse de résonance. Cette *Discesa nel suono d'Orfeo*, en effet, ne prévoit pas d'exécutants, mais seulement une régie du son qui transforme en musique-de-Sciarrino des pièces déjà composées (par exemple l'*Orfeo* de Casella), utilisées ici comme "musique d'excitation". Le procédé est inédit et complexe, aussi convient-il de donner la parole à Alvisé Vidolin, qui a collaboré avec l'auteur à la réalisation de cette expérience fantaisiste:

*«Cette composition n'a pas une partition dans le sens traditionnel du terme, mais une série de règles – il vaudrait mieux dire d'algorithmes – d'élaboration des sons. Et comme si les transgressions à la pratique traditionnelle de la composition énumérées jusqu'ici ne suffisaient pas, Noms des airs n'a même pas une forme univoque puisque la pièce est fixée par la musique d'excitation et par les mouvements de l'auditeur. Cela dépend du fait que cette œuvre ne se représente pas dans un espace conventionnel. L'espace idéal est un lieu-parcours à l'intérieur duquel le public est libre de se mouvoir comme il lui plaît, explorant et réagissant aux stimulations sonores qu'il découvre progressivement en déambulant à l'intérieur des divers tracés sonores».*<sup>15</sup>

Si l'on soumettait chaque œuvre à une analyse plus détaillée, on obtiendrait davantage d'informations sur le théâtre musical des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, mais j'ai l'impression qu'on n'arriverait pas à reconstruire avec précision la dynamique de l'histoire d'Orphée avant son incontestable réapparition toute récente; de plus on perdrait la possibilité de comparaison et l'opération de synthèse nécessaire ici à titre de conclusion, du moins provisoire, se révélerait encore plus difficile. Des réflexions faites on peut tirer, me semble-t-il, une certitude: le mythe d'Orphée (ou peut-être le mythe

---

<sup>14</sup> F. Delalande, "D'une rhétorique de la forme à une déontologie de la composition", *Analyse Musicale*, 20 (Juin 1990), p. 46.

<sup>15</sup> A. Vidolin, "Percorsi sonori in un teatro immaginario. Da *Noms des airs* a *Lohengrin II* di Salvatore Sciarrino", *Rivista di Teoria e Analisi Musicale*, XI/2 (2005), pp. 89-110.

tout court?) ne peut cohabiter pacifiquement avec la quotidienneté prévisible de notre époque, et pourtant il semble lui être inhérent comme une partie à un tout. De cette observation naît nécessairement le sens de leur discordance, qui est insoluble dans la mesure où on ne peut – aujourd’hui comme hier – opter pour une des deux forces en jeu. Il y a alors deux voies possibles: soit on reste dans l’actualité historique en réalisant de fortes opérations démythifiantes, soit on projette le mythe sur les structures de l’actualité, et cela peut être fait, encore une fois, selon deux perspectives différentes: avec un esprit conservateur ou avec un esprit révolutionnaire. Dans le premier cas nous trouverons la racine mythique inévitable dans les tentatives d’annulation, mais nous ne trouverons pas de contenus mythiques (nous ne trouverons pas Orphée), dans l’autre nous trouverons des tentatives d’intégration des contenus mythiques aux formes de la réalité contingente, c’est-à-dire que nous trouverons autant d’Orphées qu’il y a de projets qui se reflètent en eux. Les années Vingt du XX<sup>e</sup> siècle choisirent cette deuxième possibilité, mais, bien qu’elles aient été nommées "années mythiques", elles n’arrivèrent pas, à mon avis, à procurer au mythe une vie autonome. A propos du thème d’Orphée, on a pu observer de nombreuses objectivations d’un élément culturel non annulé par la mutabilité du moderne (la conscience mythique), mais pas un Orphée unique chanté dans diverses langues: il faut tous les Orphées effectifs (le dada, l’expressionniste, le futuriste, le néo-classique et tous les autres qui n’ont pas été cités pour des raisons d’espace) pour reconnaître à travers les différents projets le visage de l’Orphée du XX<sup>e</sup> siècle. La lecture de toutes ces compositions ne nous met pas seulement en mesure de distinguer celles qui proviennent d’une concentration authentique de l’imagination mythique de celles qui naissent comme expérience ou jeu non contraignant; elle nous informe aussi de la persistance d’un noyau narratif qui résiste aux remaniements et aux tentatives d’élimination les plus divers, un noyau où s’insère, comme on le disait au début, l’idée même de Musique, avec toutes les qualités et les valeurs que chaque musicien Lui attribue. La mort d’Orphée, donc, était seulement annoncée.