

## L'ECHO DU TEMPS MUSIQUE ET VOIX A L'EPOQUE MODERNE

par Philippe-Jean CATINCHI (Université de Lyon)

L'érudition de Marguerite Yourcenar est si communément établie qu'il peut paraître cuistre et un peu vain de chercher à contrôler les jalons culturels qu'elle a placés dans son oeuvre historique. Comme pour décourager ce type d'approche, la romancière a très largement pris la peine de donner les clés de chacun de ses romans, dévoilant les amalgames, avouant les emprunts, revendiquant son apport enfin.

Savants, poètes, médecins, imprimeurs, mercenaires, mécènes ou peintres, tous ceux qui ont contribué à définir Zénon traversent ainsi *L'Oeuvre au Noir* à peine masqués, souvent à découvert.

Un domaine cependant semble oublié — et non des moindres dans le cadre spatio-temporel du roman — la Musique. Pour l'Europe moderne l'école franco-flamande occupe une place de choix dans le passage de l'esthétique médiévale à la sensibilité baroque. Ses représentants ont parcouru l'Europe, encore à l'heure des Habsbourgs.

Cependant les trois textes composant *Comme l'eau qui coule...* pas plus que *L'Oeuvre au Noir* ne permettent de rencontrer un seul compositeur ou d'évoquer comme telle la moindre innovation musicale. Une telle différence avec le traitement réservé aux peintres, si fidèlement reconnus qu'ils ont un temps figuré dans le titre même de certains textes, mérite qu'on interroge plus avant ce corpus.

-- Quelles traces de l'activité musicale recèle-t-il ?

-- Pourquoi le musicien est-il absent ?

-- Quel sens convient-il de donner alors à la Musique dans la conception artistique de Marguerite Yourcenar ?

Si rares qu'ils soient, les indices de l'activité musicale ne négligent aucune des priorités qui ont fait évoluer la Musique du temps.

Cet art n'a pas échappé au bouleversement des esprits né du triomphe de l'Humanisme. Par leur goût de l'expérimentation, l'affirmation de leur individualité, le rejet du cloisonnement obsolète des disci-

plines, Zénon comme Henri-Maximilien auraient pu devenir musiciens. Du reste, l'ombre de celui qui provoqua l'essor de la nouvelle réflexion musicale traverse furtivement *L'Oeuvre au Noir*. "Le génie du grand Marsile" (p. 568) qui semble reflleurir en Alberico rappelle que la recherche des "manuscrits antiques oubliés" (p. 568) a conduit Marsile Ficin des *Dialogues* de Platon à la conception d'une musique nouvelle où l'expression des passions comme la saveur d'un texte deviennent prioritaires. Initiant Hilzonde au verbe de son pays, composant "pour elle une ballade en langue toscane" (p. 568), le jeune prélat florentin retrouve peut-être les leçons d'un maître : n'a-t-il pas durant son enfance joué sur les terrasses de Careggi (p. 569) où s'épanouit le génie de Marsile Ficin ?

Cette saveur raffinée où musique, langue et savoir définissent "les plaisirs du temps et du lieu" (p. 568) reparait à Urbino où Valentine, enfant, grandit "au milieu des manuscrits antiques, des conversations doctes et des violes d'amour" (p. 853). L'âme de cette cour exemplaire est un Vénitien proche du père de Zénon. Comme Alberico (p. 569), Pietro Bembo fut lié d'amitié dès sa jeunesse à Jean de Médicis ; comme lui il en a attendu la pourpre cardinalice (p. 572) même si pour le Vénitien elle fut plus longue à obtenir.

Le pétrarquisme mis à la mode par Bembo participe ainsi à la généalogie des héros : par Alberico il atteint Zénon, par le Vénitien il définit Valentine. Cette filiation même autorise le parallèle :

Si Alberico meurt peu après la naissance de son fils, Hilzonde veut croire qu'il n'a pas su sa paternité (p. 570). A l'inverse, avant même l'événement, Bembo chante "la prochaine venue au monde de Valentine" (p. 854), établissant une filiation élective qui compte plus que celle de la génération [1].

Cependant la musique ici a seulement valeur de caution de la trame historique : le mouvement néo-platonicien disparaît comme la vogue en passe.

Zénon ne commente jamais un héritage déjà oublié. Valentine, mariée, opte pour l'indifférence envers les galants pétrarquistes (p.854). Miguel ne devait voir dans cette sensibilité qu'un artifice de

---

[1] Pour réaliser cette filiation Marguerite Yourcenar joue du reste avec la chronologie: Bembo meurt en janvier 1547 et se voit célébrer in extremis une enfant née probablement en 1556. Cette entorse apparue seulement dans la version définitive de 1981 est si rare qu'elle renforce encore un dessein de filiation que rien ne commandait.

toilette : l'idéal est réduit à un onguent infâme (la "lascivité enduite de pétrarquisme" l'irrite (p. 874)). La mode avait changé.

En retournant avec fidélité à l'antique, l'humaniste n'a pas seulement tenté de renouer avec les temps et lieux "où avaient vécu les sages et les poètes" tels que Miguel les tient de Valentine (p. 858). Il a déclenché un formidable débat sur les fondements religieux de la société, d'où l'Eglise devait sortir blessée et durcie.

Dans ce débat, la Musique devient très tôt un enjeu : par son message, elle doit établir la vraie foi. Tous les courants religieux soulignent l'aspect essentiel qu'ils attribuent au chant sacré : le rendre proche de la sensibilité la plus humble tout en préservant son intelligibilité. Luther n'affirme-t-il pas le premier que "c'est la musique qui donne vie aux paroles" ?

Les plus ardents théologiens ne négligent pas de composer. Chez les Fugger on plaisante "les petites bougreries versifiées de Théodore de Bèze" (p. 623) [2].

Pour épouser au mieux la sensibilité populaire, réformés comme catholiques en quête de mélodies simples s'appliquent à détourner les chants profanes, les spiritualisant à volonté [3]. A Cologne le détournement et l'emprunt n'apparaissent pas aussi investis qu'on aurait pu le croire mais traduisent une indifférence mesurée aux débats qui parasitent les plaisirs de l'écoute.

Si la sévère Johanna dénonce "les bruits frivoles des concerts du dimanche" (p. 624), ce jugement n'est que le contrepoint à l'insouciance naïve de ces moments. Salomé a chanté indifféremment les madrigaux et les motets d'Eglise et lorsque Bénédicte substitue involontairement le verset d'un psaume au couplet d'une chanson d'amour (p. 624) ou à l'inverse un air frivole à une complainte pieuse (p. 632), la transposition ne trouble que Martha.

Chez Marguerite Yourcenar la Musique ne se laisse pas contaminer par les intransigeances du siècle ; elle échappe ainsi au rôle d'enjeu philosophico-religieux que le temps lui assigne.

---

[2] De fait celui-ci fit éditer en 1549 à Genève trente-quatre de ses chants dans le recueil *Octante trois pseaulmes*.

[3] Ce goût du détournement musical reparait dans *Un homme obscur* lorsque Jan de Velde met des vers d'Anacréon sur des airs à la mode (p. 923), attestant la vitalité de ce mode parodique.

La musique entendue dans ces pages se veut fidèle au son du temps. Celui qui domine *L'Oeuvre au Noir* est la voix de l'orgue. Présent dès Bruges (p. 568), on le retrouve à Cologne (p. 620) dans les intérieurs bourgeois. A l'intimité du cadre domestique s'oppose plus tard la puissance des grandes orgues d'église que Zénon va écouter à Saint-Donatien (p. 751). Mais le contraste est plus acoustique que religieux puisque Zénon dissocie les oeuvres de leur destination exemplaire reportée au dimanche suivant. Nathanaël qui n'a pas la même chance en voit son plaisir gâché (p. 958).

Le luth que pince Philibert (p. 624) est l'autre instrument roi de l'époque. Florian en joue pour les Anges (p. 734) et la guitare, version plus populaire, anime les compagnons de Nathanaël en mer (p. 958).

Le choix de la viole d'amour, entendue par Valentine à Urbino (p. 853), comme de la longue viole, qu'Aleï joue pour Zénon (p. 649), est déjà plus personnel. Ces sons plus neufs apparaissent comme des raffinements de gourmet que Valentine comme Zénon ont prisés.

L'aventure extérieure a d'autres voix : Münster retentit de la stridence des fifres (p. 698) qu'Henri-Maximilien renforce de trompettes dans son ultime délire (p. 664).

A chaque aventure individuelle son registre et son timbre.

A Dranoutre comme à Amsterdam des formations de musiciens apparaissent mais sans que leur composition soit donnée (p. 587). Il faut attendre les concerts de Madeleine d'Ailly un siècle plus tard pour que l'on distingue le clavecin, qui a remplacé l'orgue dans les maisons aisées, le violon, le violoncelle, la viole et enfin la harpe (pp. 959/60). Entre-temps la grande révolution de l'art instrumental a eu lieu : la conscience nouvelle de la notion de timbre a conduit à la naissance de familles d'instruments, étape transitoire du quatuor vocal médiéval vers l'orchestre moderne. Cette étape est entrevue chez les Fugger lors des concerts du dimanche où les voix assurent la ligne aiguë, le luth l'intermédiaire et l'orgue la basse.

Il est remarquable cependant que là encore Marguerite Yourcenar atteste l'évolution historique avec un dilettantisme apparent qui ne permet pas de mesurer l'érudition.

Les formes musicales rencontrées sont plus convenues et renvoient clairement au contexte historique.

- Dans *L'Oeuvre au Noir*

## L'écho du temps

L'esthétique italienne subsiste : à la ballade d'Alberico répond celle de Saraï (pp. 568/929) affirmant le succès durable du genre.

La veine plébéienne reste encore forte au XVI<sup>e</sup> siècle : chansons d'aventurier d'Henri-Maximilien (pp. 565, 658), chanson de métier d'Hans Bockhold engagé à Münster (p. 618), ritournelles rustiques de Cyprien (pp. 731, 775) attestent le vif succès de ces traditions que l'élite ne dénigre pas encore. On ne les retrouve plus dans le monde de Nathanaël.

Le genre religieux est proportionnellement moins présent. Motets (pp. 594, 620, 752) et cantiques évangéliques sont rares et parfois oubliés (p. 630).

Le madrigal, à la mode (p. 624), est mieux traité car sa séduction permet d'entrevoir l'essence même de la musique.

- Dans *Un homme obscur*

Après le silence total de la Naples d'*Anna soror...*, on renoue avec le chant d'Eglise (hymne au prêche (p. 928), psaumes funèbres pour le métis et le jésuite (pp. 908, 911)). On n'a plus affaire cependant qu'à un rituel social d'une efficacité aléatoire auquel Saraï refuse de se conformer à son heure dernière (p. 982).

La musique profane est devenue valeur périssable (chanson parfois inepte (p. 932), à coup sûr d'une vogue passagère (pp. 923, 929)).

La question du genre ne semble pas réellement importer. Ainsi ni l'évocation de la sonate, ni celle du quatuor (pp. 959-960) n'appellent de commentaire.

Cautions distraites à l'époque, elles ne doivent pas transmettre la leçon de musique de Marguerite Yourcenar.

L'enjeu musical du temps est bien là, entier, dans son programme et l'évolution de ses moyens. Si on le perçoit mal, c'est qu'il est distillé sans effet mais plus encore parce qu'il lui manque ce qui rendrait évidente la culture de l'auteur : le nom du créateur.

Si les personnages s'essaient à la pratique musicale, dans les oeuvres que nous examinons aucune composition n'est citée. Aucun musicien professionnel n'apparaît (l'organiste anonyme de Bruges est trop peu cerné et Saraï n'a qu'une bien éphémère carrière de chanteuse). Aucun créateur enfin n'est nommé, si l'on excepte Roland de Lassus dont Zénon se rejoue un motet (p. 751).

Arrêtons-nous un instant sur ce flamand, qui échappe seul à l'anonymat. Son parcours peut rappeler celui de Zénon mais son évocation sert ici davantage à définir l'esthétique musicale du savant, dont Lassus partage le goût pour les voies difficiles et étroites. L'alchimiste ne peut qu'être en communion avec l'inventeur de la 'musica reservata' dont la difficulté comme l'expressivité particulière justifient le nombre limité d'initiés. Esotérisme et plaisir rare font de Lassus un emblème yourcenarien, ce qui le soustrait à la chronologie commune. Dans *La Petite Sirène*, divertissement hors du temps, c'est un "nouveau madrigal de Lassus" (*Théâtre I*, p. 165) qui est choisi pour les fêtes nuptiales. Comme sur la scène shakespearienne, le divin Orlande n'est plus qu'un nom qui participe d'une féerie : touchant à la fable, il ne peut incarner une destinée exemplaire.

Hormis Lassus, rien. Pour comprendre ce vide, tentons l'approche historique. A l'époque moderne, la Musique est intimement liée à l'exercice du pouvoir et à la vie des cours (on l'entrevoit lors de la fête à Dranoutre). Elle dit la richesse et le rang — ainsi participe-t-elle au cocktail de Noël avec les étoffes rares et l'oie truffée (p. 625). Le statut social du musicien le lie à son employeur, Prince, Eglise ou Etat. Le mécénat devenu essentiel, à l'artiste de savoir se vendre. Il n'a du reste guère le choix puisqu'il ne peut le faire "qu'à une classe sociale unique" (J. Attali, *Bruits*). Selon ce schéma, Zénon manque entrer au service d'une de ces princesses dont le mécénat a assuré la fortune posthume. Mais sans doute pour le musicien le refus de cette voie est-il plus difficile que pour le lettré. Il reçoit l'essentiel de sa formation des maîtrises et bientôt n'est plus maître de son errance.

Pour justifier l'éviction totale du créateur, l'argument reste maigre. En fait ce rejet semble moins fortuit que voulu.

Ainsi l'un des plus grands créateurs du temps a vraisemblablement inspiré le drame d'*Anna, soror...* ou pour plagier Marguerite Yourcenar la vie de Gesualdo semble "écrite dans la même clé" [4].

Située à Naples, ville où la musique est si vivante et inventive qu'elle semble ne jamais s'arrêter, l'intrigue ne contient pas la plus mince allusion au compositeur, à l'instrument comme à la forme musicale.

---

[4] Puisque l'écriture se revendique musicienne dans la *Note sur "Le Dialogue dans le Marécage"* (*Théâtre I*, p. 177).

## *L'écho du temps*

Les passions les plus extrêmes vont se déchaîner dans un silence presque parfait d'une totale improbabilité. L'épisode est daté : été 1595/printemps 1596.

Dans le même lieu, un lustre plus tôt, s'est accompli l'un des drames les plus fascinants du temps : dans la nuit du 16 au 17 octobre 1590 le prince de Venosa, Carlo Gesualdo, qui devait devenir l'un des plus grands madrigalistes de l'Histoire, tue son épouse et son amant, surpris ensemble. L'inexorable logique du mari, l'exemplarité du châtiment, la notoriété des victimes ont frappé les esprits au point de faire naître une abondante littérature où les Français font bonne figure. Une histoire d'amour coupable où les protagonistes sont parents proches et qui fit pleurer Naples entière au dire du Tasse n'est pas sans convergence avec l'inceste d'Anna Miguel à l'issue tragique.

Les noms et les lieux utilisés dans la nouvelle reprennent du reste l'Histoire sans jamais dévoiler le parallèle. Donnons-en quelques exemples :

- Le Ferrante d'Avalos, dont Vittoria Colonna porte le deuil (p.854), s'il est bien le héros de Pavie, se prénomme en fait Fernando Francisco et appartient à l'une de ces familles d'Espagne qui, comme les La Cerna, ont annexé le royaume de Naples. L'épouse de Gesualdo, Maria d'Avalos, est sa parente et d'un premier lit a eu un fils Ferrante de fugitive mémoire.

- Don Alvare est parent des Caraffa (p. 853), le premier époux de Maria est un Caraffa (Federico) comme son amant tragique, Fabrizio.

- Le lieu où reposent Valentine, puis Miguel, l'église espagnole de Saint Dominique (pp. 869/886) est celle où furent célébrées les noces du prince assassin dix ans plus tôt.

On pourra objecter que la logique du lieu autorisait ces emprunts sans révéler de décalque précis. Mais que penser du drame de la Semaine Sainte puisque c'est le Jeudi Saint à l'occasion d'une procession à travers Naples que Maria et Fabrizio devinrent amants. Le même temps sacré est repris par Yourcenar pour la transgression ici vécue sur deux jours (jeudi et vendredi saints).

Que dire enfin de l'épithète où le lien "DOLORIS AMORISQUE" (p. 891) répond à l'une des figures les plus fréquentes de l'écriture de Gesualdo ? Cruauté, laideur, douleur, amour et mort : ces plaies ouvertes font encore le pathétisme fascinant et le mysticisme dramatique de son oeuvre.

De ce drame source d'une musique si austère et si parfaite qu'elle a stupéfié encore les génies du vingtième siècle, Marguerite Yourcenar ne dit mot. Elle si soucieuse de faire tomber les masques dans ses paratextes ne livre jamais la clé.

Pourtant ce prince excessif qui échappe aux normes de son siècle en en outrant les tentations avait l'avantage de dépasser les contraintes imposées au compositeur roturier.

Il fallait donc qu'il n'y ait pas de musicien-héros qui dénature la portée que l'auteur veut reconnaître à la Musique : celle d'un miracle improbable qui renvoie aux origines.

Si le musicien doit disparaître, c'est pour libérer le champ à la Musique. Comprise dans son acception antique, elle est voix, rythme, cadence primitives. Les Grecs inauguraient l'écoute des sons par un grand fracas d'où le silence naissait comme le premier son d'après le chaos. Marguerite Yourcenar ne désavoue pas cette conception.

La Musique de l'Homme naît de sa voix.

C'est elle qui atteste l'existence, même illusoire (p. 1004).

C'est elle qui définit par son rythme d'énonciation un tempo qui est déjà musique.

La langue donne la tonalité : elle isole (p. 930), met en valeur (p. 568), établit les lignes de partage (p. 855).

Ces distinctions vaines en termes rationnels — Zénon renonce à les unifier (p. 793) — gardent un sens dans l'expression poétique où elles triomphent même du sens : Anna la silencieuse se grise de formules mystiques comme d' "une musique amoureuse et funèbre" (p. 901).

Mais si le théâtre comme la lecture donnent une chance à la voix de s'élever avec toute sa magie, la vie ordinaire la noie le plus souvent dans le fracas du temps.

Les bruits et les cris du siècle attendent Zénon sur la grand-route (p. 586) ; le tintouin des paroles, le fracas d'armes, le bon bruit d'écus comme les cris de ceux qu'on rompt ou qu'on tenaille (p. 712) obsèdent l'époque.

Pourtant ces bruits ne comptent pas : les ragots d'alcôve sont tenus pour l'équivalent de pets ou de rots par Nathanaël (p. 954) ; les lieux communs criés par le médecin (p.864), les recettes primitives lancées par les servantes (p. 865), les plaintes funèbres vociférées en patois (p. 867), comme les mendiants geignants et les enfants piailleurs (p. 868), le rire enfin des entremetteuses et des filles au fort Saint-

## *L'écho du temps*

Elme (p. 876), tout ce qui s'entend est sans portée. Manque l'écoute.

Ce tumulte s'oppose à la musique et à l'harmonie — au risque d'en triompher. Parfois même il les profane (pp. 563, 928).

Ce monde historique où domine "un immense grondement de douleur" (p. 959) a sa cadence : c'est la cloche du pouvoir. Temps des marchands et temps des princes, elle dit la contrainte, la progression du mal (p. 618/62), une seule fois l'harmonie (p. 624).

Pour entendre la Musique, il faut faire taire le bruit du siècle. Alors seulement celle-ci pourra s'élaner. Mais le silence peut être une impasse ; il peut précipiter le drame : lorsque Cyprien renonce à chanter, le dénouement est proche (p. 775). Anna et Miguel, comme Alvare, s'enferment dans un silence sépulcral qui conduit à la mort de l'âme (Anna parvient même à imposer le silence par son aspect inhumainement statique (p. 888)).

Pour que le silence apporte l'apaisement et permette le miracle sonore, il doit être renoncement consenti, disponibilité à l'écoute.

- Nathanaël tait tout ce qui importe (pp. 915-16) au point de devoir éprouver sa propre voix dans le silence pour attester son existence (p.991).

- La maladie du prieur le condamne au silence (p. 741), mais libère la voix intérieure qui appelle Zénon à l'heure ultime (p. 747). On est alors au terme du voyage du personnage sur le point "de comprendre le chant même dont il est fait" [5].

- Valentine qui parlait peu (p. 855), se taisait (p.866), meurt sans agonie et "presque sans paroles", et si sa vie n'a été "qu'un long glissement vers le silence", elle le tempère du sourire qui manque à Anna et dont elle faisait un langage silencieux (p. 870).

- Ambrosio Caraffa n'agit pas autrement dans sa retraite pour désigner la beauté de la Création (p. 897)

- Au moment de l'adieu, le mutisme de Nathanaël et de Mme d'Ailly semble avoir la même valeur de message scellé (p. 980).

Pour celui-là seul qui a choisi l'écoute, la voix prend une dimension nouvelle : elle révèle le personnage et lui assigne une place sur la partition du monde.

On en entend beaucoup, typées dans leur registre et leur emploi ; mais aucune n'atteint la beauté du timbre de Saraï : sombre (p. 958),

---

[5] Je détourne une citation des entretiens *Les yeux ouverts* qui permet le passage de la voix-timbre à la voix-essence (p. 71).

sourd et agréable (p. 929), beau et grave (p. 984), qui dépasse la mesure humaine : "la belle voix grave chantait comme plus loin qu'elle-même" (p. 984).

La voix comme toute musique peut ainsi transcender le réel, établissant le lien entre le monde humain et une entité supérieure. Cette idée revient souvent :

- Les musiques des Anges sont si douces qu'elles faisaient pleurer (p. 734).

- A Amsterdam elles donnaient déjà "un avant-goût de paradis" (p.603).

Ce pouvoir si spécifique de la musique (TRANSPORTER EN ILLUSION DANS LA BEATITUDE PARFAITE) apparaît comme un remède : la voix est un baume pour tout homme (p. 932), un spécifique pour le médecin (p. 649), une fête aussi que Zénon range au nombre des magies efficaces (p. 791).

Un tel miracle décourage l'analyse.

Ce que Salomé se contente d'apprécier comme un art confortable et beau (ces entrelacs de sons lui rappellent ses broderies), Nathanaël le perçoit comme une apparition invisible, un mirage de l'oreille, un point de perfection inhumain peu différent des spéculations intellectuelles les plus audacieuses, aussi vaines que belles.

Cependant cette illusion superbe est un leurre, pire qu'un mirage, un piège auquel tout succombe. (Ailleurs elle est un piège auquel se prennent même les sirènes (*Théâtre I*, p. 154, *La Petite Sirène*, première partie)).

Pour retrouver la musique authentique, celle que rien ne peut briser, il faut renoncer à l'incarnation musicale, se fondre dans la voix naturelle, celle qui "ignore le tonnerre humain" (p. 909). Il faut sortir du temps historique non plus un instant en pensée mais par une rencontre physique avec la Nature. La goutte d'eau tombée du clavecin de Madeleine d'Ailly rappelle la voie à suivre (p. 960), celle que Zénon emprunte avant l'errance comme avant la prison et que Nathanaël retrouve dans l'île frisonne.

Là s'éteint le bruit du monde, là seulement sourd la voix des choses.

- l'air y renforce l'harmonie et la puissance qu'il conférait à l'orgue (p. 751)

## *L'écho du temps*

- le silence est plein de frémissement, de froissement, de coulées (p. 859) ; il est "tissu de bruits graves et doux, profonds comme un orgue mais éternel comme le bruit de la mer" (p. 764).

Alors seulement le miracle agit durablement. Des ballets sublimes réduisent l'Homme au rang de spectateur, d'intrus, qui ne retrouve de place qu'en fondant son souffle au rythme de la Création.

L'abandon/dissolution de Nathanaël réalise ainsi le mirage de Zénon : celui-ci croit percevoir en mourant des orgues silencieuses qui béniront Nathanaël.

Par la Musique l'Homme obscur se sauve dans le rythme de la Création comme le peintre Wang-Fö l'avait fait dans sa propre création. Par cette soumission au Cosmos, il troque l'écho du temps pour sa pulsation originelle.

Ainsi redéfinie la Musique triomphe obscurément de tous les arts. C'est par d'autres chemins la leçon de l'époque qui propulse Orphée au firmament des mythes baroques et affirme le rôle salvateur de la Musique comme sa capacité à suspendre le Temps.

