Le Signe de l'opéra. Remarques sur la théâtralité de la musique chez Jean-François Lyotard

Maud Pouradier

▶ **To cite this version:**

Maud Pouradier. Le Signe de l'opéra. Remarques sur la théâtralité de la musique chez Jean-François Lyotard. Françoise Coblence; Michel Énaudeau. Lyotard et les arts, 84, Klincksieck, pp.75-84, 2014, (Collection d'esthétique), 978-2-252-03953-3. hal-01780883

HAL Id: hal-01780883

https://normandie-univ.hal.science/hal-01780883

Submitted on 13 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Maud Pouradier

Le Signe de l'opéra. Remarques sur la théâtralité de la musique chez Jean-François Lyotard

La place de la musique dans l'œuvre de Lyotard est modeste[1]. Quant à l'opéra, il n'y consacre aucune analyse. Autant dire qu'il n'est nullement question ici de synthétiser une pensée lyotardienne de l'opéra, mais plutôt, partant d'un nœud au revers d'un tissu, de suivre un fil : celui de la théâtralité de la musique.

Du il arrive au il était une fois

Dans *Des dispositifs pulsionnels*, Lyotard caractérise la musique occidentale par sa théâtralité.

> Le couple dissonance-résolution est une bonne introduction à la question de l'*apparence* en musique : parce qu'il est constitutif de la *profondeur*. On touche là au ressort libidinal de la *théâtralité*, à la congruence profonde de la musique et du spectacle en Occident classique, à la prééminence de l'opéra.[2]

1. Christian Corre, « Lyotard musicologue » dans *À partir de Jean-François Lyotard*, Claude Amey et Jean-Paul Olive (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 87-91.
2. Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* [1973], Paris, Bourgeois, 1980, p. 274. Italiques dans le texte.

Cette remarque est d'autant plus surprenante que peu d'auteurs du XX^e siècle ont affirmé le primat de l'opéra sur la musique. Après la symphonie beethovénienne, il est entendu que la musique instrumentale pure est le genre éminent de la musique occidentale. En laissant de côté toute analyse de l'opéra, Lyotard adhère manifestement à cette thèse. Le privilège accordé au *il arrive* du pur son dans la musique postmoderne[3] ne peut d'ailleurs qu'aller de pair avec le rejet de l'opéra, où le son représente un sentiment, la voix chantée une voix parlant avec émotion, et la *symphonie* une tempête ou les bruits d'une bataille[4]. Le *il arrive* du son est alors toujours masqué par le *il était une fois* d'un récit. Il faut pourtant être un peu amateur d'opéra pour percevoir la théâtralité fondamentale de la musique tonale, et oser affirmer sa prééminence.

Lyotard ne vise pas par là une quelconque supériorité artistique des compositeurs lyriques. Il s'agit vraisemblablement du primat social et culturel de l'opéra dans le monde de la musique européenne sérieuse. L'instrumentalisation politique du genre par le pouvoir étatique n'explique cependant pas cette prééminence. « Sans parler du politique »[5] ajoute en effet Lyotard à sa remarque sur l'opéra : les enjeux politiques de la dialectique tonale, si bien montrés par Adorno, n'expliquent pas totalement l'importance qu'a prise l'opéra en Occident. Le genre dépasse son instrumentalisation étatique. La musique tonale *désire* le spectacle, la représentation et l'opéra. L'énergie musicale positive, transformée en résolution de la dissonance négative, est le dispositif pulsionnel de la musique occidentale, et ce dispositif est représentationnel. De même que dans le jeu du *fort-da*, l'errance positive de la libido prend l'apparence de la quête d'un objet perdu, dans le jeu musical de la tonalité, la fuite sans but de la musique prend l'apparence d'une chasse à l'accord perdu. Le jeu opératique des apparences, où la voix chantée mime la voix émue, s'appuie en fait sur cette possibilité qu'a la musique, comme tout ce qui relève de l'énergie libidinale, de prendre l'apparence d'un manque à combler.

3. Jean-François Lyotard, « Musique et postmodernité », *Surfaces*, vol. VI 203, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1996.
4. Nous prenons ici le terme de symphonie au sens ancien de partie instrumentale dans un opéra.
5. J.-F. Lyotard, *Des dispositifs…*, *op. cit.*, p. 274.

Cette transformation est la découverte de la tonalité, événement fondateur de la musique occidentale en tant que telle.

De même que la théorie de la perspective est une maîtrise de l'apparence optique en même temps que de l'effet de profondeur, les lois de la tonalité transforment la fuite musicale en une chasse apparente dont le point de fuite est devant l'auditeur. Le couple spatial *apparence* et *profondeur* renvoie donc à la maîtrise musicale du temps, et à la manière dont la *fuga*, chasse musicale sans objet déterminé, laisse place à la sonate totalisante, où la perte de l'accord et son recouvrement sont mimés pour mieux maîtriser l'énergie musicale. Le couple *dissonance* et *résolution* est l'effet du dispositif représentationnel de la musique occidentale, à son tour représentée par le couple spatial *apparence* et *profondeur*. Au centre de ce dispositif, le positif se mue en négatif, l'énergie en désir, la fugue en sonate et le temps en espace. C'est en ce noyau que naît la théâtralité, que la sonate se donne à voir en spectacle et désire l'opéra. Si la tonalité rend la musique théâtrale et explique la prééminence de l'opéra, c'est que l'usage des concepts d'apparence et de profondeur n'est pas métaphorique. Il ne s'agit pas de traduire spatialement un temps toujours insaisissable, mais de montrer dans la transformation des concepts le mécanisme même du dispositif pulsionnel de la musique occidentale, qui représente le temps par l'espace. Alors l'opéra devient nécessité, et toute sonate est un opéra caché, la représentation d'un opéra invisible lui-même représentant la quête totalisante de la sonate.

Par le dispositif de la musique occidentale, le temps n'est plus vécu mais représenté : c'est le récit, qui s'avère paradoxalement oubli du temps.

> [O]n peut supposer qu'une collectivité qui fait du récit la forme-clé de la compétence n'a pas, contrairement à toute attente, besoin de pouvoir se souvenir de son passé. Elle trouve la matière de son lien social non pas seulement dans la signification des récits qu'elle raconte, mais dans l'acte de leur récitation. La référence des récits peut paraître appartenir au temps passé, elle est en réalité toujours contemporaine de cet acte.[6]

6. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 41-42.

Ce qu'Adorno reprochait au jazz, Lyotard le reproche ainsi à toute la musique tonale occidentale : abandonner la dialectique de la temporalité pour un semblant de temporalité, qui n'est en fait que répétition du même[7]. Ce bégaiement rappelle les récitations rythmées des proverbes et maximes, « petits éclats de récits possibles »[8]. Par le livret d'opéra, la musique tonale montre sa transformation en récit, toujours déjà ancré dans la contemporanéité de l'espace. Le *il était une fois* est éloigné du *il arrive* comme la page blanche de l'événement. La représentation du temps en espace par le dispositif tonal ouvre ainsi la possibilité d'un récit qui en vérité a l'immédiateté du visuel. Telle est la théâtralité fondamentale de la musique occidentale, éclairée par l'incise lyotardienne sur la prééminence de l'opéra.

Où la théâtralité donne un signe

Si Lyotard indique la tonalité comme le lieu de transformation du temps en récit, du *il arrive* en *il était une fois*, et de la musique en opéra, la possibilité même de cette transformation demeure énigmatique : comme une *camera obscura*, le dispositif tonal montre ses effets sans expliquer son fonctionnement. La théâtralité de la musique ne peut faire l'objet que de remarques suspendues. Si elle demeure mystérieuse, c'est qu'elle abrite le mystère. Les *Rudiments païens* comprennent ainsi une lecture attentive de la thèse de Louis Marin sur *La logique ou l'art de penser*[9]. Selon le sémioticien, l'« idéologie de la représentation » théorisée par Arnauld et Nicole a pour centre la théologie de l'Eucharistie. À la fois chose et signe, le signe s'efface comme chose pour découvrir ce qu'il signifie. Le signe est une chose devenue autre chose par le moyen terme du langage, bien que la

7. « Qu'est-ce que ce jeu de dynamisation sur fond d'identité renforcée ? » Lyotard, *Des dispositifs…*, *op. cit.*, p. 274.
8. J.-F. Lyotard, *La condition…*, *op. cit.*, p. 41.
9. Jean-François Lyotard, *Rudiments païens. Genre dissertatif* [1977], Paris, Klincksieck, 2011. Le chapitre 2, repris d'un article publié en 1976, est consacré à Louis Marin, *La Critique du discours. Sur la « logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.

chose-signe demeure en tant que telle[10]. Il faut que le signe efface d'une certaine manière sa substance de chose pour représenter l'idée de l'objet signifié, tout en gardant son apparence puisque le signe de l'idée n'est pas la simple idée. Sur ce fonctionnement du signe repose toute la logique de Port-Royal, mais également la physique cartésienne, la morale janséniste et l'esthétique classique du dessin. Il faut donc que le fondement de toute chose soit lui-même signe, qu'il soit le signe où a lieu le changement de substance originel et le maintien de la présence du signe comme chose. Dans ce signe, la relation du signifiant au signifié n'est pas représentationnelle. Le signifiant n'est pas *comme* vidé de sa substance pour être empli du signifié qu'il continue de masquer par sa présence. Le signe devient réellement le signifié tout en conservant sa présence antérieure, de sorte qu'il fonde toute possibilité de représentation en étant lui-même au-delà de toute représentation. La Transsubstantiation est la vérité de tout signe. L'Eucharistie est le point de fuite de toute représentation, comme Jésus-Christ est pour Pascal le centre des infinis du monde.

C'est en termes de théâtralité[11] que Lyotard restitue *La critique du discours* de Louis Marin. Au sein du théâtre de signes de *La logique*, Marin a décelé, dans les rares passages où l'Eucharistie est traitée par Arnauld et Nicole, le reflet spéculaire du point fixe de construction de toute l'idéologie de la représentation. Apparemment simple signe du théâtre de *La logique*, l'Eucharistie est le fondement même du théâtre en question.

Mais la théâtralité est plus que le théâtre[12] : elle est la possibilité infinie du théâtre de se dupliquer, de sorte qu'aucun centre définitif de la représentation ne puisse être trouvé. Ainsi l'Eucharistie semble être le fondement de l'idéologie de la représentation, image inversée du mercantilisme du pouvoir monarchique, dont le centre est la transformation de la parole royale en biens matériels[13]. L'une n'explique

10. Louis Marin, *La critique…*, *op. cit.*, p. 62.
11. J.-F. Lyotard, *Rudiments…*, *op. cit.*, p. 35.
12. « Mauvais tour joué à la plupart des "oppositions" […], chaque fois qu'invoquant un Autre des discours et des pratiques qu'elles attaquent, elles ne prennent pas garde que cet Autre est par construction impliqué dans l'organisation du champ adverse, et qu'ainsi elles-mêmes font partie *sinon de son théâtre, du moins de sa théâtralité.* » *Rudiments…*, *op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.
13. Louis Marin, *La critique…*, *op. cit.*, p. 57. Lyotard commente ce passage dans

pas l'autre : leur redoublement et leur inversion sont le fonctionnement même de la théâtralité[14]. Qui croit expliquer l'image par son reflet spéculaire en est encore le prisonnier. Seuls l'ironie et l'humour permettent de déjouer la théâtralité. C'est le rôle de la « pensée de derrière » chez Pascal, la « force douce d'excéder le discours et la conduite des représentations, sans en sortir »[15]. L'ironie et l'humour jouent en effet de la scission du sens. Sans prétendre s'en extraire, ils ne sont pas dupes du jeu de renvois des signes. Ironie et humour ne sont donc ni critique du théâtre ni sortie de la théâtralité, mais usage de la théâtralité pour manifester son fonctionnement. Dire que l'Eucharistie est le fondement définitif de la représentation classique serait tomber dans l'illusion d'un référent ultime du signe, quand les signes ne peuvent que se renvoyer les uns aux autres[16]. Il n'en demeure pas moins que l'Eucharistie donne la clé de la représentation classique, et c'est pourquoi l'on peut affirmer sa *prééminence* : signe de tous les signes, elle met en exergue tous ses paradoxes.

Ainsi dans l'opéra, la substance de la musique devient la chair de la parole, et la chair de la parole prend l'apparence de la musique dans le chant. Sans cette foi en la possibilité d'une incarnation musicale, il n'est pas d'opéra. Ce chiasme est une autre transsubstantiation. Que le miracle de l'opéra soit possible légitime tout le dispositif tonal : que le temps musical puisse devenir récit spectaculaire, et qu'il n'y ait de récit qui ne puisse être représenté par la musique. C'est ainsi que la question de la représentation habite la musique occidentale, même lorsqu'elle est instrumentale.

Mais l'opéra fait plus que rendre visible par son caractère spectaculaire la transformation du temps musical en déploiement spatial d'un récit. Dans la Transsubstantiation, ce qui est le plus présent est le moins visible, et ce qui est le plus visible est absent ; dans la sémiologie de Port-Royal, le représentant a un rapport visible avec un représenté absent (la cendre chaude et le feu), mais un rapport invisible avec ce qui est présent (le mot et l'idée)[17]. De même, le récit de l'opéra a un

Rudiments…, *op. cit.*, p. 39.

14. Lyotard s'écarte ici explicitement de Marin. *Ibid.*, p. 40.
15. J.-F. Lyotard, *Rudiments…*, *op. cit.*, p. 41.
16. C'est toute l'attention de Marin, commentée par Lyotard, à la définition nominale selon Pascal. *Ibid.*, p. 45.
17. Louis Marin, *La critique…*, *op. cit.*, p. 62.

rapport invisible au récit de la musique, qui n'en témoigne pas moins de sa présence immanente à toute tension tonique-dominante. Plus le livret tente d'être dans un rapport visible à la musique, moins la force du récit proprement musical peut se déployer. Ainsi *Pelléas et Mélisande*, dont la musique doit épouser parfaitement la pièce de théâtre, ne souffre-t-il pas le drame de la forme sonate.

Le récit de l'opéra redouble le récit de la musique tonale, qui lui-même redouble le récit du livret – au-delà du théâtre, telle est la théâtralité du dispositif tonal dont l'opéra semble le chiffre. Ainsi est-il difficile de dire si Mozart parvint à la forme sonate parfaite par le biais de l'opéra ou à l'opéra parfait par la forme sonate[18]. Prétendre trouver un point de vue entièrement extérieur à la représentation musicale et au dispositif tonal est une illusion. C'est le reproche que Lyotard fait à Schoenberg dans le texte des *Dispositifs pulsionnels* « Adorno come diavolo » : la musique atonale, sortant apparemment du dispositif occidental, s'en avère le triomphe. Le principe de la série, plus rigoureux que les principes d'attraction de la tonalité, rend la musique encore plus close sur elle-même, telle une boîte « filtrant les impulsions et n'admettant à paraître sur scène que celles qui, venues de ce que désormais on appellera l'*extérieur*, satisfont aux conditions de l'intériorité. »[19] Ainsi la musique atonale s'avère-t-elle le double inversé de la musique tonale. Si elle semble sortir du théâtre tonal, elle participe pleinement de sa théâtralité. C'est pourquoi l'atonalité a aussi son opéra : Adorno voyait ainsi dans *Wozzeck* de Berg le théâtre de la nouvelle musique (« un chef-d'œuvre, une œuvre de l'art traditionnel »), les principes de l'*Erwartung* repris, représentés et mis dans la boîte théâtrale de la musique occidentale[20].

La leçon augustinienne du Sprechgesang

Dans cette perspective, le rêve d'une « musique de surface, sans profondeur, empêchant la représentation »[21] est-il encore réalisable ?

18. Charles Rosen, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven* [1978], Paris, Gallimard, 2000.
19. Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974, p. 11.
20. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* [1948], Paris, Gallimard, 1962, p. 42.
21. J.-F. Lyotard, *Des dispositifs…*, *op. cit.*, p. 117.

Peut-on sortir des reflets spéculaires infinis de la théâtralité musicale ? Dans *Économie libidinale*, saint Augustin apparaît comme le fondateur de la théâtralité chrétienne[22]. *La confession d'Augustin* en montre l'instauration.

> Son intimité, tu l'as convertie en son dehors en y introduisant ton dehors. Et de cette extériorité à lui-même, la tienne, désormais incisée en lui, tu fais ton saint des saints, *penetrale meum*, confesse-t-il, ton sanctuaire en moi.[23]

Commentant le livre XIII des *Confessions*, Lyotard décrit ici la construction du théâtre intérieur, par le partage d'un dedans et d'un dehors, selon un processus sexuel. Avant la conversion « le moi flottait étale »[24], était tout en surface et en extériorité. Simple chair sans intériorité, il est un désir positif et sans objet propre. Il faut que cette chair soit « forcée » et « violée »[25] par une extériorité pour qu'elle découvre avoir un intérieur, qui désormais sera manque de cette extériorité, sanctuaire de cette extériorité. La chair ainsi prise devient âme[26], théâtre intérieur où le spectateur au centre du dispositif est à la fois l'essentiel et l'invisible. De ce viol inaugural de la représentation naissent des sons, qui ne forment pourtant pas un chant lyrique et amoureux.

> [E]lle ne crie pas, elle psalmodie, elle rime et rythme les assauts, dans un récitatif, un *Sprechgesang*.[27]

Le *Sprechgesang* schoenbergien est très différent du récitatif et de la psalmodie, car contrairement à ces deux techniques, la voix ne doit pas passer la barrière du chant. La voix doit parler selon le rythme et la hauteur indiqués par la notation musicale, sans que le timbre et les aspérités de la parole soient modifiés. En ce sens, le *Sprechgesang* inverse la perspective du récitatif : il ne s'agit pas d'un chant imitant le flux de la parole, mais d'une parole imitant le chant tout en demeurant parole. Et dans ce redoublement de l'imitation

22. J.-F. Lyotard, *Économie…*, *op. cit.*, p. 17-18.
23. Jean-François Lyotard, *La confession d'Augustin*, Paris, Galilée, 1998, p. 19.
24. *Ibid.*, p. 18.
25. *Ibid.*, p. 19.
26. « [L]e corps soudain changé en âme-chair », *ibid.*, p. 26.
27. *Ibid.*, p. 19.

lyrique, Schoenberg utilise la théâtralité opératique pour mieux montrer son fonctionnement et s'en distancier. Le chant n'a plus rien de naturel. La transsubstantiation musicale au fondement de l'opéra n'apparaît plus que comme un procédé. Que le récit puisse se faire musique et la musique récit devient un postulat problématique. Dans cette perspective, il n'y a rien d'étonnant à ce que le critique de la musique-discours (la musique tonale) soit aussi le critique de l'opéra et de la voix chantée.

Comparer la psalmodie et le récitatif au *Sprechgesang* revient donc à les interpréter non plus comme le premier degré du chant, la médiation naturelle entre la voix parlée et la voix chantée, mais comme le signe d'une distance irréductible. Dans le *Sprechgesang*, le récit musical devient rugueux, la voix et la musique se montrent indépendantes, comme désormais les douze sons. C'est la prétention à la totalisation de l'opéra, et plus profondément de la musique occidentale, qui est alors mise en échec. Méditant les réflexions augustiniennes sur la « distension de l'âme », Lyotard attribue ce clivage à la rencontre du tout Autre, à la pénétration de la durée par un temps qui n'est plus que le *il arrive* de la rencontre.

> Si la syncope a lieu une fois ou si elle se répète, comment l'âme le saurait-elle quand la syncope la prive du pouvoir de rassembler la diversité des instants en une seule durée ? Une visite absolue, où la situer, la mettre en relation, dans une biographie ? La relater ?[28]

La syncope est tout à la fois l'évanouissement de l'âme en extase et le rythme originel faisant sortir du récit spatial pour l'événement musical à proprement parler. Toute tentative de récit est alors mise en échec[29]. La syncope du récit produit la rugosité du *Sprechgesang* et l'événement sonore de la musique. Dans l'écart entre la parole et la musique, la musique devient audible. Ainsi n'est-il pas anodin que dans le *Moïse et Aaron* de Schoenberg, ce soit Moïse, en relation directe avec Dieu, qui use du *Sprechgesang*, quand Aaron chante et a pour fonction de raconter aux Hébreux (et donc de trahir) la rencontre du prophète avec l'Absolu.

28. J.-F. Lyotard, *La confession…*, *op. cit.*, p. 22.
29. *Ibid.*, p. 36.

On connaît les réticences de saint Augustin aux séductions du chant liturgique[30]. Si l'on accepte de suivre notre ligne de fuite lyotardienne, il y a là plus et autre chose qu'une description de la concupiscence de l'ouïe. Le chant a un rapport intime au récit. Il est la tentative d'unifier en un tout la distension de l'âme entre l'attente et la mémoire. C'est pourquoi saint Augustin prend l'exemple du chant pour décrire cet écartèlement, et la manière dont *in fine*, il est résorbé et unifié dans la mémoire[31]. La séduction du chant est la tentation du récit totalisant, ne laissant plus de place à la syncope de la conversion, au bruissement en dehors du temps du *il arrive*. Et parce qu'aucune conversion n'est complète ici-bas, que l'homme accuse nécessairement un retard sur l'absolu (c'est le propre de la durée[32]), aucun récit de la rencontre de Dieu et de l'homme n'est possible. Comme le souligne Lyotard, seuls les anges chantent, et ce chant est silence, puisqu'en dehors de la durée[33].

La théâtralité musicale et le discours de la tonalité ont ainsi un rapport intime à l'opéra, car tout chant est un récit, et tout récit suppose la totalisation possible des instants en un délié auquel la voix chantante renvoie. Ces reflets infinis entre récit, musique et chant, dont l'opéra est l'acmé, sont montrés de biais par le parlé noté schoenbergien, dont saint Augustin nous donne peut-être la clé.

30. Saint Augustin, *Confessions*, X, XXXIII, 49.
31. Saint Augustin, *Confessions*, XI, XXVIII, 38.
32. J.-F. Lyotard, *La confession…*, *op. cit.*, p. 35.
33. « Des légions supracélestes qui la peuplent émane un perpétuel hymne à ta louange : cantique inouï, silence. » *Ibid.*, p. 64.