

Faiblesse d'Orphée au royaume des Sirènes

Par Nicolas Tabuteau

Orphée et les Sirènes, donc, sont frère et sœurs de la même muse. Rien d'étonnant à cela, somme toute. Dans la majorité des traditions, il s'agit de Calliope, la plus éminente des muses, muse de la poésie lyrique. La mythologie, on le sait, rapporte que, lors du voyage des Argonautes, les mélodies d'Orphée surpassèrent en harmonie celles de Parthénopé, Leucosia et Ligi (trois des noms possibles des sirènes). Le *μέλειος μελέ*, « téléia mélè », le beau chant, le « kalos odê » (*καλὸς ᾠδή*) du musicien thrace l'emporte sur le « kakos odê » (*κακὸς ᾠδή*) de celles qui, maléfiques, usent de leur talent pour circonvenir un auditoire consentant ou de hasard.

Maintenant, la lecture, semble-t-il limpide¹, de ce bref épisode du voyage des Argonautes rend-elle pleinement compte de ce qui se joue, en sous-œuvre, dans la confrontation entre mélodie « juste », parvenue à une sorte de perfection² et voix séductrices, enjôleuses? Les intentions, diamétralement opposées, surprennent au regard de la similitude d'activités au sein de la fratrie. Dérangeantes deviennent alors les interrogations qui, sans tarder, surgissent : de quelle oreille le poète peut-il écouter le chant de ses sœurs ? La poésie d'Orphée, d'une « efficacité », d'une pureté aussi élevée fût-elle dans la majorité des épisodes du mythe, ne pourrait-elle pas, à certains moments, décisifs, se révéler comme souterrainement travaillé par des parentés possibles avec celle des sirènes ? Quels seraient ces instants de doute d'un chant capable de devenir un adversaire si redoutable, comme adversaire de lui-même? Ne peut-on, aussi bien, imaginer Orphée, lui-même, précisément lui, sensible à un chant aux inflexions « souples et suaves, saisissantes »³ ? Orphée n'encourt-il pas, à son tour, le risque de céder à l'enchantement d'un chœur dont le désir dominant, opiniâtre, consiste à se mettre au service de la perte de l'Autre ?

N'existerait-il pas, de fait, une voix très intime, et impérieuse, rapidement emportée du côté de la déraison, qui amènerait Orphée à retrouver dans le chant des sirènes ce frisson jubilatoire, tournant rapidement à vide, où, mal contrôlés, se multiplient, comme à l'envi, des

¹ Il s'agit bien de deux vocations foncièrement contraires du chant, portant comme enseignement manifeste : existe, à n'en pas douter, une issue heureuse à une telle « joute » musicale.

² V. le mot grec issu, de l'hébreu תִּלְכָּח : *μελειωθεῖς*.

³ On se figure, volontiers, leur chant, régi par des vocalises, sorte d'ancêtre du plain-chant au mélisme largement orné, selon cette technique qui consiste à charger de notes chaque syllabe d'un texte chanté. Nombreux y auraient été les neumes, notes ou groupes de notes rattachées aux syllabes unies en un tout indivisible, devant être réalisé avec une grande souplesse. Les anciennes cultures utilisaient ces techniques mélismatiques afin d'atteindre à des états de transe hypnotique, but recherché dans certains rites initiatiques tels que les Mystères d'Éleusis, ou pour la contemplation mystique. Nous n'oublions pas, par ailleurs, que *La république* (chant X, 617) nous fait voir les cercles réunissant chacun des fuseaux de la Nécessité « surmontés d'une Sirène qui [...] émettait un unique son, c'est-à-dire, une note unique, l'ensemble des huit sons donnant un accord consonnant ». « Son unique, accord consonnant », ces notions sont, tout autant, au cœur de la pensée pythagoricienne concernant l'harmonie des Sphères. Harmonieuse, la voix des Sirènes devait l'être sans aucun doute. Qu'il y soit fait référence dans des contextes aussi divers que le mythe d'Er, la symphonie céleste, *L'Odyssee* ou les *Argonautiques orphiques*, ne relève que d'apparentes antinomies : les « daimons » mi-femmes, mi-oiseaux, sont bien ces « énergies » (H. Corbin), proches d'un simple souffle, qui demeurent, à portée, à fleur de silence, dans cet entre-deux où la voix peut s'apparenter à un chœur céleste, à moins que, passant cette ligne de flottaison difficile à percevoir, elle ne sombre dans une mélodie funeste.

sons, gagnés par un forme d'excès, prêts à glisser de l'un à l'autre, presque l'un dans l'autre? Cet horizon négatif ne serait-il pas susceptible d'habiter - péril majeur - sa propre inspiration ? Comment un « frère » par le sang et le chant, pourrait-il demeurer tout à fait indifférent au pouvoir quasi ensorcelant de celles qui, modulant un air qui, à l'évidence, s'écrit comme une sorte de double en creux, de contrepoint aux chants que lui-même entonne, le renvoie à une part secrète, mal maîtrisable de lui-même ? Plus encore, comment ne pas se figurer Orphée attiré par ce miroir musical, cruellement déformant, de ce qui le constitue au plus profond de lui-même ? Introjection, pour ainsi dire fatale, qui voudrait que le poète découvrit, dans son propre désir de musiquer le monde, des inflexions capables, à tout instant, de l'étourdir, l'abuser. Que le chant des sirènes, présent bien au-delà de lieux où le limite la tradition, parvienne à fasciner l'auditeur au point qu'il ne craigne plus, voire souhaite (?), sa propre mort, c'est aussi que celui qui écoute les Sirènes, la connaît de près, cette voix en lui, qui chante faux, qui porte « à faux ». Une voix qui, tacitement, a passé avec la mort un pacte d'« épouvantement », pacte qui se noue lorsque le poème a cessé d'unir en un tout indémêlable forces vivifiantes et accueil de la part, naturelle, de dégradations, déconvenues ou défaites.

A sa naissance même, la voix opte pour des sons qui soit se disposent en vue de progresser, peu assurés, mais avec résolution, vers ce qu'il y a de plus changeant, d'insaisissable parmi les composants du vivant soit s'en tiennent à un statisme, une rigidité redoutables, ceux des sirènes au haut de la falaise d'où elles attirent leurs victimes. A elle, la voix, de résister au désir de laisser la mélodie se perdre dans des jeux de séductions sonores dont les assises secrètes ne résideraient plus dans un vœu de transcription, certes précaire, malhabile, des harmoniques du monde, mais vœu de « connaissance » qui, fondamentalement, parvint à libérer l'être. A elle de ne pas se laisser prendre au leurre, aux séductions, d'un besoin, toujours inassouvi, réifiant, de « reconnaissance » par autrui, donc de réduction aussi profonde que possible des identités. A elle d'éviter les nombreuses chausse-trappes où piéger l'autre en ses désirs, où se piéger soi-même en ses propres souhaits d'être aimé, d'être l'Aimé au point d'être à même d'y sacrifier toute volonté d'indépendance à être.

Significativement, c'est parvenu à ce point asymptotique⁴ de sa faculté à amadouer, séduire, y compris les puissances infernales, qu'Orphée échoue : le plus émouvant, le plus élevé de son œuvre, ces chants « à contre-mort », ne résistent pas devant l'incertitude qui le traverse si brutalement : sa mélodie se tient-elle suffisamment du côté du vivant pour parvenir à soustraire celle que il aime le plus au monde, Eurydice, du monde des morts ? L'histoire nous montre le poète thrace signant sa perte dans ce mouvement de retournement. C'est dire aussi combien toute mélodie peut être habitée, à chaque détour de phrase, par la perte irréparable de son élan vers la vie, à telle enseigne qu'aucun poète, à aucun moment, ne peut se sentir pleinement protégé du vœu, mortifère, de séduction de l'Autre, où, fantasmatiquement, il rejoindrait l'Un seul⁵.

Voilà qui restitue à chaque tentative humaine et sa force et ses limites : tout chant se situe à proximité d'une sorte de toute puissance de la voix, aussi bien que sur le seuil même de sa perte. L'avant-dernier sonnet de Mallarmé ne le soulignait-il pas précisément, occupé qu'il était encore à éloigner, détruire, qui sait ?, le maléfice des sirènes ? Car ce chant, cet ouvrage qui finit par perdre l'être cher, qui entraîne Orphée dans sa chute, dans un désespoir

⁴ La racine sanskrite du mot *pātati* (à laquelle il faut ajouter le *a-* privatif et *syn-* « avec ») correspond, de façon surprenante, à la fois à « voler », « se hâter » et « tomber ».

⁵ Groupe nominal où il est difficile de ne pas entendre le mot « Linceul ».

aux limites de l'aphasie, c'est lui aussi qui redonne, « Avarement » peut-être, mais « Suprême[ment] » dans son « sépulcral naufrage », toute sa beauté reine à l'abîme, aussi bien emporté dans sa vacuité qu'« éployé » en pure écume. C'est bien parce qu'il se trouve continûment habité par son « implosion » éventuelle dans le paradis invivable des seuls sons, pris aux rets de leurs échos indéfinis, que le poème « abolit »⁶, au risque de s'abolir lui aussi, sa dépendance aux « échos esclaves » et nous dévoile, in fine, comment parvenir à ôter aux sirènes leurs ailes, à leur naissance même (« le flanc enfant »); donc à en finir, provisoirement (?) avec leur nocivité :

« Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène. »

⁶ Verbe où semble parvenir à se concentrer toute l'expérience poétique de Mallarmé, là où le poème, privé de son « haut aliment » (*ab-alere*), devient son essence proprement sonore, sans pour autant perdre sa concrétude, pleinement du côté de l'être, d'une « crise de l'être » (expression de François Cheng à propos de la démarche de Mallarmé, v. aussi, à ce sujet, selon une optique toute différente, la préface de J.P. Sartre aux *Poésies* de Mallarmé in. *Poésie/Nrf*). On soulignera, de plus, que, si nombre de sonnets de Mallarmé tendent à devenir comme « allégoriques d'eux-mêmes », ils ne peuvent, en aucune manière, n'être que cela : différentes lectures métaphoriques, nécessairement, se superposent, s'entrecroisent dans ce qui constitue bien la dimension d'« expérience de l'être » – v. *La poésie comme expérience*, Ph. Lacoue-Labarthe et son rappel, p.30, de l'entretien de Roger Munier sur cette question où ce dernier met l'accent sur la racine indo-européenne *per-* comme « traversée », avant de devenir « épreuve », inhérente à l'élaboration, l'aboutissement du poème.