

Vous écoutez dans un saisissement ravi *Didon et Énée* et vous pénétrez par la grâce de la musique dans la caverne des ombres où l'Enchanteresse appelle les « Wayward sisters », les sœurs fantasques, les sorcières sonores, pour partager la gloire d'un méfait : *Appear... Appear... Appear...*

Des apparitions vocales d'ombres mises en scène et comme scandées par le chœur, voix de corbeaux criardes, voix désaccordées, fantômes en mal de corps et de destin, elles annoncent le tragique musical : « Le mal est notre régal » (*delight*).

Et tel il fut. Catastrophe du monde, Carthage sera détruite. Catastrophe de l'amour, les amants seront séparés par les Dieux et Didon en mourra. Ne restera alors que cette autre Voix enténébrée de son lamento final, comme un soupir d'outre-tombe et d'outre-amour : *Remember me*. La parole même que le fantôme paternel adressait à Hamlet.

Et toujours ce même rythme éclatant et noir, et toujours ce même corps de pulsion et de fatalité : « La destruction est notre délice (*delight*). Le délice des autres (*delight*) est notre plus grand chagrin... »

Surgis par trois fois des vibrations rythmées de l'obscurité, le délice et la destruction président ici à la scène tragique en

une même utopie sonore du mal. *Delight* : le plaisir, le délice et surtout cette ancienne valeur des rhétoriques, la délectation. *Delight* de la senteur des fleurs, du ravissement des yeux : le délicieux, le charme. Cette douceur d'un amour automnal « où rien n'est volupté, mais délice » (*delight*, Milton). Et puis, à la frontière même du ravir, ce raptus soudain du jouir et du terrible, cette « horreur délicate » du sublime, tout ce continent noir des supplices et du danger propre aux érotismes macabres.

Du *delight* donc. Ou plutôt, pour revenir à l'étymologie oubliée du *delit*, ce mot provençal d'origine latine (*delectare*, *delectare*) qui sera introduit dans la langue anglaise par Chaucer, Shakespeare et John Donne. Étrange histoire où un sentiment se décline selon tous ses accents et contraires. *Delit* de l'amour : « Soy deleter est propre aux choses qui ont âme », écrira Oresme, relayé ultérieurement par Marot : « Ayme la loy d'amour tant délectable. » Mais la délectation est aussi complaisance coupable à la tristesse, mélancolie sans rivage ni objet, idée fixe : délectation morose. Alors, la conscience abîmée, et paralysée par son rien et ses visions, ne se sauvera que par une grâce toujours aléatoire. Délectation aussi, cette douceur céleste qui suspend les sombres objets de la complaisance mélancolique. L'aile de l'Ange.

En une même conspiration de l'ouïe et de la pensée, le *delight* et ses figures musicales semblent se nouer. Mélodie brisée du soupir, style haché et haletant du destin, notes glissées qui se rêvent et se perdent dans le lamento indéfinissable du sentiment : « il dolore ». Le lamento, celui d'Ariane ou de Didon, celui qui contrebalance la folie des hommes et des Dieux, et dessine l'ombre portée de la mort dans la tragédie musicale du désir. Une remémoration du présent, un fantôme et une anamnèse. *Remember me*.

Tragique et mélancolie, tragique et manières, tragique et grâce : tels seraient les majeurs et mineurs d'un même sentiment fondateur d'une sorte d'affect musical de la pensée. « Une

manière de pensée », dirait Kant. A l'éclat, à l'épiphanie d'une beauté solaire et glorieuse qui n'a cessé d'accompagner et d'obséder la pensée occidentale en quête de « Lumières », fût-ce dans le tragique de l'Être et de « l'Éclaircie » propre aux Grecs, on opposera ici un nouveau mode du tragique, plus moderne, plus latin (Sénèque) : un tragique de l'ombre, la nuit shakespearienne du Mal.

Tout le fond spectral de l'âme, sa toute-puissance, son *Will* et son Rien, se déploieront en une multitude fluide de manières, où l'ombre et le réel se mélangeront sans cesse. Dans ce tragique de la loi et du pouvoir, tour à tour métaphysique et machinique, l'Être se fait acte et enchaînement d'actes, jusqu'à l'abîme du mal. Le fond infini de l'âme, sa fureur et toute cette tristesse d'un Richard II enfermé, d'un Hamlet en quête de Voix, d'un Lear figé dans son « *hysterica passio* », ne peuvent désormais s'exprimer que par les poses et les jeux de langage propres à l'ambiguïté d'une *vérité maniériste* qui institue le sens par la distance et la lacune. La disjonction de l'Être à l'être, les maniérismes de l'identité ou de la multiplicité, affectent tous les mots, jusqu'à leur silence, leur rien, ce moment où le poétique tend à la musique.

Loin du très lumineux de l'Être, on écrira ici les figures et sons d'une sorte d'archéologie du spectral, où l'ombre serait à la fois le fantôme d'une faute immémoriale et ce très léger, ce « *sweet* » d'un charme musical qui suspend par la grâce l'horreur du monde et sa fureur. Dans la tension de cette vérité « forcée », à l'image du *sforzato* de la peinture et de la musique maniéristes, se retrouverait l'écho de l'écoute joyeuse et légère du tragique selon Nietzsche. Mais on jouera un Nietzsche contre Nietzsche. Car ce drame musical qu'il cherchait chez Wagner et qu'il réinventera dans la lumière provençale et italienne d'un Bizet ou d'un Rossini, existait peut-être là où il ne le soupçonna pas. Dans l'opéra pré-romantique des « manières », dans un tragique musical où l'excès du code et l'excès du sentir se

conjuguent en un même « delight » de la pensée, en une esthétique modale de la manière.

Orfeo, Ercole, Atys, Orlando, Didon, partout dans la distance irréductible et parfois imperceptible de la manière, les voix se jouent du texte et le son pris dans la syncope de toutes ses dissonances provient de la nuit. La Voix : apparition et disparition, fantôme.

Aussi les noms propres qui scandent ce récit du mal en ses figures et remèdes ne sont que tracés d'ombres, projections et miroirs réfléchissants pour cette esthétique du spectral et de la délectation, qui de Shakespeare à Pessoa n'a cessé de faire retour. Un tragique de l'ombre en somme. Les fantômes, anges ou démons, « n'affectaient-ils » pas ceux qu'ils visitaient comme on aimait à le dire dans les traités de démonologie du XVII^e siècle. Une affection, un mal dont Hamlet et Macbeth périront et dont la modernité ne cesse de se survivre.

Que nul n'entre donc ici, dans cette chambre mystérieuse des sœurs fantasques, qui n'ait éprouvé un jour l'appel, voire le commandement, de ces pauvres voix d'ombres, mortelles, éphémères, pure écoute aveuglée d'une oreille toute intérieure. Fantômes de l'amour et des morts, fantômes des sans-Noms d'une histoire qui se dévore elle-même, grands et petits, nobles et humbles, ironiques, maniérés ou tragiques : ils seraient tous là pour énoncer un même *Remember me*, dans le vertige originaire d'un crime et la recherche d'une délivrance. Cet état ultime de la grâce, ce maniérisme musical de la douceur, le « soave », Gesualdo, Monteverdi, Purcell...

Tel serait alors le pouvoir de ces amants des choses ténues et palpables : créer des intervalles, introduire variation et distance, vertical et horizontal. Un rythme de vie, un souffle, une tempête d'après *La Tempête*. La musique même, cet Ariel de Shakespeare, cette autre écoute qui écarte définitivement les sortilèges maléfiques des sorcières et de tous les enchanteurs tragiques. Là, dans une fureur désormais apaisée, se dessinerait cette poétique de l'intervalle propre à « l'âme ailée », à « l'âme

d'écume » d'un Pessoa. Un nouveau chapitre du sublime. Non plus le sublime de la grandeur et du terrible, mais ce sublime « des choses de rien », du détail insignifiant et prosaïque, ce sublime de la petite forme, de ses répétitions et variations, de ses modulations. La musique encore, en son esthétique de la grâce.

Ariel, l'air et le souffle, l'éternelle bigarrure de l'esprit, de la harpie et de la nymphe. Lui qui détient ce pouvoir au-delà de toute beauté, le charme, la délectation, le *delight*. Car sa voix suscite la rencontre et l'échange amoureux entre Miranda et Ferdinand : « le charme opère ». Un charme plus que terrestre, une « mélodie suave » qui calme ces deux grandes figures musicales du tragique, furor, dolor. A ce moment-là, les « vagues prennent voix », et le spectre ailé du son surgit d'on ne sait où, des cieux ou de sa pure immatérialité :

« Qu'est-ce que c'est ça ?
C'est l'air de notre rengaine
Jouée par l'effigie de Monsieur Personne. »

Ça et non « l'horrible chose », *This thing*, le fantôme d'Hamlet.

Ça, cet en deçà ou au-delà de toute forme et de toute catastrophe, l'œuvre de ce Monsieur Personne, ce *Nobody*, maître et Protée de toutes les grâces. Ça, de la manière et de la passion, du suspens musical, du délice, ça : « Plus de langue, soyons tout yeux, faisons silence. »

Shakespeare, *La Tempête*.

Ce livre fait suite à *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, 1984 et à *La Folie du Voir. De l'esthétique baroque*, Galilée, 1986. On pourrait y voir un triptyque de la manière, du tragico-maniérisme au baroque, puis au moderne.