



HAL
open science

Un saut dans le vide : l'interprète face au public

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Un saut dans le vide : l'interprète face au public. Séminaire Interarts de Paris 1998-1999. Le risque en art, , pp.145-156, 2000. halshs-01151892

HAL Id: halshs-01151892

<https://shs.hal.science/halshs-01151892>

Submitted on 13 May 2015

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Un saut dans le vide : l'interprète face au public

François Picard (Université Paris-Sorbonne)¹

Entre rien et rite

Les artistes du spectacle, et tout particulièrement les comédiens, font très souvent référence à la prise de risque nécessaire (« se balancer », disent-ils, comme on se balance à la baille), là où l'observateur², perplexe, ne consentira à voir que le risque de déplaire, l'éventuel risque financier, le risque du ridicule qui, chacun le sait – hors les artistes –, « ne tue pas ».

La meilleure des encyclopédies philosophiques actuelles³ n'accorde aucune place au risque. Là où l'on devrait le trouver, entre "rien", et "rite", il n'y a rien, ce que je trouve bien. Il nous reste donc à penser le risque, et sa place, vide. Peter Brook nous y a préparé. Au Living Theater, l'exercice majeur du training de l'acteur n'était pas l'articulation, l'élocution, mais la « tour de confiance ». Il s'agissait de se jeter d'une hauteur, d'une tour, d'un précipice, en espérant que les autres, solidaires, vous rattraperont. Un jeu d'enfant, dont dessine une variante le plongeon du haut d'une falaise, d'un quai, d'un môle, pratiqué par les jeunes de toutes civilisations, et rapporté comme une fable fondatrice par les écrivains⁴. Et le fait que le risque figure désormais au programme de dynamisation des cadres le disqualifie-t-il dans l'art, et s'agit-il du même? Notre communication prendra la forme d'un voyage d'île en île, par les voies des histoires, mythe, théâtre, humour, autour d'une figure, le plongeon dans le vide, *katapontismos*.

Les dauphins d'Arion

La légende

« Il était une fois un musicien nommé Arion qui, après une tournée triomphale en Sicile, s'embarqua au port de Tarente pour rentrer à Corinthe. Les matelots étaient des pirates, qui voulurent s'emparer de la fortune gagnée par le musicien. Mais lorsqu'ils agressèrent Arion, celui-ci, prévenu par un songe où son patron Apollon lui était apparu vêtu de la longue tunique brodée du citharède, les implora de les laisser chanter son propre chant funèbre avant d'être assassiné. Les bandits acceptèrent l'idée de ce concert improvisé et gratuit. Arion chanta, debout à la proue du navire, en s'accompagnant sur la lyre, puis il se précipita tête première dans la mer. A l'insu des pirates, des dauphins amis d'Apollon étaient venus entourer le navire, attirés par la musique, et l'un d'eux emmena Arion en direction de Corinthe en le prenant sur son dos. Périandre, tyran de Corinthe l'accueillit. Lorsque les pirates arrivèrent à leur tour, déclarant qu'Arion avait péri par accident, ils furent terrifiés et confondus de le voir apparaître lui-même dans son costume d'apparat. Ils furent châtiés par Périandre.

¹ Communication présentée au Séminaire interarts de Paris, Universités Paris I, Paris III, Paris IV, le 18 mars 1999, séance présidée par François-Bernard Mâche (EHESS). Paru dans *Le risque en art*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 145-156.

² Il ne s'agit pas d'un euphémisme pour désigner l'auteur de ces lignes, je pense plutôt à Makis Solomos, et à notre entretien sur ce thème. Acteur, régisseur, clown, musicien, bref banquier, j'ai commencé sur les planches et les tréteaux avant d'aller dans les bibliothèques ou sur les bancs de l'amphithéâtre : à Paris VIII Vincennes, le département Théâtre les avait supprimés.

³ Sylvain Auroux, ed., *Les Notions philosophiques*, 2 vol., in André Jacob, ed., *Encyclopédie philosophique Universelle*, Paris, puf, 1990.

⁴ Thomas Pynchon, *The Gravity Rainbow*, trad. fr. *L'Arc-en-ciel de la gravité*, Paris, Le Seuil, 1988.

Arion continua sa brillante carrière, et quand il mourut, sa lyre et son dauphin furent changés en constellations qui continuent à briller près de la Voie lactée. »⁵

La lecture de Mâche

Mâche, en helléniste distingué, relève la figure de la mise à l'eau *katapontismos*, date l'histoire par l'identification du personnage de Périandre ([627–585 av. J.C.]), relève la parenté entre Apollon, dont Delphes représente le principal sanctuaire, et les dauphins (*delphinus*).

Mâche, en analyste doublé d'un artiste, note l'acte déraisonnable qu'est le plongeon,

Mâche, en compositeur, montre comment l'apparition d'Apollon nie toute linéarité du temps, souligne la toute-puissance de la musique.

Enfin, en homme soucieux et fier de son intégrité, Mâche commente :

« pour fuir les tentations perverses du pouvoir, celui que confère le talent, en particulier, il faut oser le risque du grand saut. [...] Cet engagement difficile dans la voie de la vérité (ou d'une vérité⁶) est comme le début d'une traversée dangereuse. Le principal danger de ce voyage initiatique est que le voyageur soit prématurément tenté de détourner les richesses acquises pour les faire servir à des buts aussi erronés et illusoire que ceux qu'il se fixait précédemment. »⁷

On aura reconnu là le thème de la gloire, dont Michel Serres a splendidement relevé qu'elle désigne aussi l'aura, la couronne de lumière qui nimbe les saints, mais aussi cette couronne de lumière qui accompagne le symbole moderne de la mort technique, l'explosion atomique.

On aura identifié aussi l'opposition entre magie blanche et magie noire, de même que le périple souterrain du chamane, sur lequel nous reviendrons, après avoir donné deux lectures complémentaires.

Une lecture formaliste

Cette légende d'Arion racontée par Mâche, je l'ai donnée en sujet d'examen de sociologie de la musique à mes étudiants en première année de musique à l'université Marc-Bloch de Strasbourg. Les résultats furent souvent inspirés, parfois naïvement faux (identification d'Apollon à l'amour ou la beauté, peut-être à travers l'Apollon du Belvédère), psychanalytiquement profonds (le moi, représenté par le héros, plongeant dans le ça, représenté par l'eau). Beaucoup s'inspirèrent de la méthode d'analyse du conte de Propp⁸ et Greimas⁹. N'y connaissant rien, je tenterai de résumer leur analyse, selon le modèle à six actants :

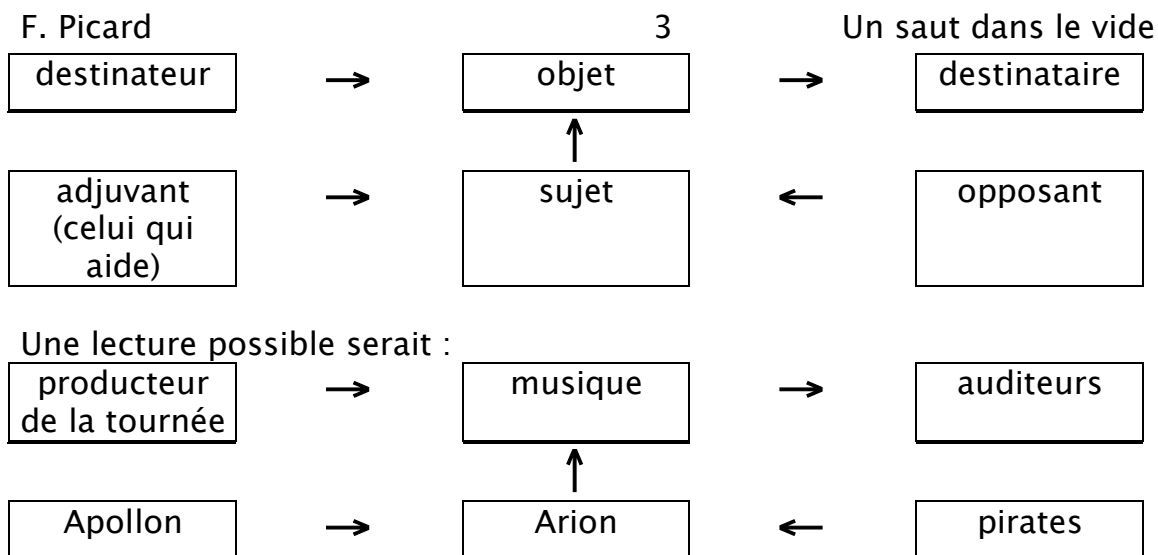
⁵ François-Bernard Mâche, *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 1, rééd. 1991, pp. 13–14. Mâche semble s'inspirer directement de Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, 3e éd., Paris, Hachette, 1931, p. 103. Voir aussi Robert Graves, *Greek Myths*, Londres, Cassell, 1958, n° 87, trad. fr. *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, pp. 310–311. Pindare (518–438 av. J-C), *Olympiques* XIII.25.

⁶ Dans sa révision, Mâche, qui se réécrit, a supprimé « personnelle » mais souligné *une*.

⁷ *Id.*, p. 21.

⁸ Vladimir Iakovlevitch Propp (1895–1970), *Morfologijisakzki*. 1928. Trad. fr. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, *La Morphologie du conte*. Suivi de "Les transformations du conte merveilleux" et de E. Méléinski, "L'étude structurale et typologique du conte", Paris, Le Seuil, 1970.

⁹ A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.



Mythologie comparée

On l'a dit¹⁰, la mythologie comparée fait figure de discipline désuète, mais qui garde ses partisans et ses pratiquants, parmi lesquels d'authentiques anthropologues. Les Stewart défendent une telle approche, et à l'appui fournissent en exemple des esprits féminins des hautes terres de Papouasie Nouvelle Guinée, de Flores et des îles Aru (Indonésie orientale) :

« La nymphe marine fournit des coquillages au plongeur, qui se "marie" avec elle en échange de l'offrande d'assiettes blanches achetées en magasin. Plonger pour des coquillages à perle est une activité fortement ritualisée, peut-être en raison du caractère dangereux (*risky*), qui donc requiert la protection d'un esprit puissant. »¹¹

Une telle pratique vivante d'un rituel associé aux esprits marins pousserait à une interprétation des sirènes et dauphins de l'Antiquité grecque à laquelle nous ne succomberons pas.

Une lecture mythologique structurale

Retenant la leçon du maître de l'ethnologie, nous tenterons, au contraire des lectures précédentes, de confronter les variantes et les autres mythes du même groupe.

« 1) Un mythe ne doit jamais être interprété à un seul niveau. Il n'existe pas d'explication privilégiée, car tout mythe consiste en une *mise en rapport* de plusieurs niveaux d'explication.

2) Un mythe ne doit jamais être interprété seul, mais dans son rapport avec d'autres mythes qui, pris ensemble, constituent un groupe de transformations.

3) Un mythe ne doit jamais être interprété seul, mais par référence : a) à d'autres groupes de mythes ; b) à l'ethnographie des sociétés dont ils proviennent.

Le mythe et le rite ne se redoublent pas toujours ; en revanche, on peut affirmer qu'ils se complètent dans des domaines qui offrent déjà un caractère complémentaire. La valeur signifiante du rituel semble cantonnée dans les instruments et dans les gestes : c'est un

¹⁰ François Picard, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », communication au colloque *Herméneutique et musique*, Strasbourg, Université Marc-Bloch, 19-20 mai 1999, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », Jacques Viret (ed.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 221-233.

¹¹ Pamel J. Stewart-Strahern & Andrew Strahern, "Comparisons of Indonesian and Melanesian Ethnographic Themes, 'East Meets West'", *IJAS Newsletter* N°18, février 1999, p. 28.

paralanguage. Tandis que le mythe se manifeste comme *métalanguage* : il fait un usage plein du discours [...] »¹²

Rectifions d'abord l'idée d'un Apollon dieu de l'amour ou de la beauté. Fils de Zeus et de Leto, fille d'un Titan, frère jumeau d'Artémis, dieu de la "théorie", celui qui voit loin, ayant pour attributs l'arc et lyre, il s'incarne sous la forme d'un dauphin.

Voyons maintenant une version complémentaire à celle d'abord donnée par Mâche, due à Plutarque (c. 45–c. 125), lui-même prêtre du sanctuaire d'Apollon Pythien à Delphes :

« Arion se jette à la mer mais avant que son corps eût plongé tout entier, des dauphins se précipitèrent dessous et le soulevèrent, l'emplissant tout d'abord d'inquiétude, d'incertitude et d'agitation. Mais l'aisance... le grand nombre... l'air bienveillant... la vitesse des dauphins... firent qu'il éprouva, à ce qu'il dit, moins la crainte de mourir et le désir de vivre, que l'ambition de se voir sauvé, pour apparaître comme un favori des dieux et recevoir d'eux une gloire inaltérable. »¹³

Ici et à l'encontre de Mâche, la narration met en exergue le désir de gloire d'Arion. Comme pouvaient s'y attendre les adeptes de Lévi-Strauss, on trouve facilement un mythe magnifiquement complémentaire et porteur des inversions rêvées. En voici une version :

« Dyonisos, ayant emprunté un navire pour aller à Naxos, s'aperçut que les marins se dirigeaient vers l'Asie, pour le vendre sans doute comme esclave. Alors, il transforma leurs avirons en serpents, remplit leur navire de lierre et fit retentir le son de flûtes invisibles. Il paralysa le navire de guirlandes de vigne, si bien que les pirates, devenus fous, se précipitèrent dans la mer, où ils devinrent des dauphins – ce qui explique que les dauphins soient les amis des hommes et s'efforcent de les sauver, dans les naufrages, car ce sont des pirates repentis. »¹⁴

dieu	Apollon	Dyonisos
lieu	Sicile	Naxos
instrument	lyre	<i>aulos</i>
plongeur	Arion	pirates
dauphin	sauveurs	sauvés

A propose de Naxos, à la fois le nom d'une île grecque et d'un port de Sicile, donc soit une inversion, soit une variante, Mâche tranche pour l'île.

Pour le reste, le couple Apollon/Dyonisos se passerait de commentaire, sinon pour signaler que ce dernier a pour attribut les serpents. Nous y reviendrons. Il ne s'agit bien sûr pas d'une "flûte" qui s'oppose à la lyre, mais de l'*aulos*, un instrument de plein air double ou triple, bruyant, festif, au son sauvage, soit une clarinette du type des *launeddas* de Sardaigne, soit un hautbois. Mâche écrit d'ailleurs « la violente musique d'invisibles hautbois accompagnés de cymbales ».¹⁵

Si maintenant on établit, ce qui ne doit pas se faire en bonne analyse structurale des mythes, et ce qui, comme l'a dit Mâche, pêche contre la musique, un ordre chronologique où l'histoire de Dyonisos précède celle d'Apollon – et le mythe du miracle grec pourrait nous y inciter –, on découvre amusé Arion sauvé des pirates

¹² Claude Lévi-Strauss, « Religions comparées des peuples sans écriture », dans *Problèmes et méthodes d'histoire des religions*, Paris, puf, 1968, p. 5.

¹³ Plutarque VII Sap. conv. 17–20. Trad. fr. [Jean] Defradas, *Le Banquet des Sept Sages*, Paris, Klincksieck, 1954.

¹⁴ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, puf, 1951, 3e éd. 1963, p. 127. Repris par Mâche, op. cit.

¹⁵ Op. cit., p. 44.

par des pirates repentis. Mais nous voilà perdus dans la forêt des histoires avec morale...

Le chant d'Arion

On dit encore Arion fils de Poseidon. Inventeur du dithyrambe et le premier à avoir dit des vers satyriques, il créa donc la tragédie. Mais que chanta-t-il aux pirates et, sans le savoir, aux dauphins? Un poème écrit par Terpandros, le « nome pythique » ορθιος νομος, un poème musical à forme fixe, sujet des concours de cithare, puis d'aulos, qui décrit – justement – le combat d'Apollon contre le serpent. En voici les parties obligatoires : examen (du lieu) – provocation (du serpent) – mouvement iambique : combat, avec sonneries de trompe et de grincements – mouvement spondaïque : victoire du dieu – danse triomphale.¹⁶ Quant au vêtement d'écrit par Plutarque, « le costume d'apparat, dont [Arion] voulait faire son linceul, est un vêtement rituel, et le citharède, qui chante en s'accompagnant de la cithare, est comme un prêtre qui accomplit le service de la divinité. »¹⁷ Le même Plutarque, en un passage non loin, évoque l'offrande de la jeune fille (la nymphe) aux divinités marines par *katapontismos*. Ce *katapontismos* qui était d'abord une épreuve de vérité, un jugement de dieu. Quand aux sources, avant Plutarque, on trouve surtout un ouvrage non sur la musique ou le théâtre, ni même sur le risque, mais sur la nature des animaux.¹⁸

Mer de Chine, mer d'Irlande

"Risque" en chinois moderne se dit *weixian*, syntagme bissyllabique composé de *wei*, dangereux, haut, élevé, nuire, pernicieux, perfide, et de *xian*, obstacle difficile à surmonter, passe difficile, dangereux, presque, assourdi (pour un son). Plusieurs locutions proverbiales explicitent ce que signifie ce risque, ce danger en matière de prise de parole :

weiyang songting, impressionner les auditeurs par des déclarations sensationnelles
weiyang weixing, langage (franc) et conduite (droite) qui exposent au danger, expression employée pour parler de quelqu'un qui agit et parle librement et sans crainte.

Nous pouvons nous aventurer à gloser que le risque en Chine connote un passage abrupt et élevé d'où l'on risque de tomber dans le précipice, dans le vide. Tandis que l'on juge surprenants, sensationnels, des propos simplement libres et francs. Visiblement, la coutume de s'exprimer directement et ouvertement n'a pas cours. Un homme de musique exceptionnel, qui justement refuse le statut d'interprète professionnel, nous en a apporté le témoignage. Il s'appelle Lin Youren, chercheur à l'institut de recherches musicales du conservatoire de musique de Shanghai. Né en 1938 à Shanghai, c'est un maître de la cithare *qin*, un théoricien qui s'est donné pour règle : « ne pas écrire un seul article où il n'y ait pas mon propre point de vue, mon opinion personnelle ».

« Il y a dix ans, d'atteindre un point des limites de la dépersonnalisation m'a fait trouver une ouverture. En effet, selon la parole des Anciens, "avant de jouer du *qin*, il faut réguler son esprit, se concentrer profondément, l'œil ne doit pas regarder (à cette époque, il n'y avait pas de spectateur), le cœur ne doit pas s'agiter." Tandis que l'on joue, ne pas chercher

¹⁶ Pollux IV, 84, cité par Jean Defradas, *Les Thèmes de la propagande delphique*, Paris, Klincksieck, 1954, 2e éd. Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 96.

¹⁷ Jean Defradas, *ibid.*, p. 95, selon Plutarque VII Sap. conv. 161 B-C.

¹⁸ Claudius Aelianos, Περὶ ζῴων ἰστοριῶν *de natura animalium* 3. 499, c. 193 ap. J-C. Aussi *id.*, II, 15. Hérodote, *L'Enquête*, I 23-24.

à exprimer un sentiment, mais se laisser aller aux sonorités du limpide et du trouble, de l'aigu et du grave, du haut et du bas, du diffus et du dense, du dur et du mou, de l'absent et du réel, du concentré et de l'épais, du léger et du lourd, du rapide et du lent, pour atteindre la tranquillité de la pensée. Ainsi la main, la respiration, les doigts, les cordes, les sons sont en harmonie. Moi, immergé dans l'océan musical, je me laissais aller au gré de la marée ; moi, emporté dans le flux musical, je m'élevais tantôt noyé, tantôt flottant selon le flot de l'impression. Moi, la musique? La musique? Moi? »¹⁹

On sera frappé par la convergence de la métaphore maritime. On n'a pas vu le saut, mais on se retrouve immergé. Cette tentation de l'immersion, de la noyade en mer, au-delà des antiquités, me semble sinon universelle²⁰ du moins transculturelle. Une telle expérience a été vécue par Samuel Beckett (1906–1976), qui en revint. Il a alors quarante ans, vit pauvrement, et les éditeurs américains viennent de refuser ses poèmes, ne les jugeant pas « suffisamment irlandais ». ²¹

« Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout est devenu clair. La vision, enfin... »²²

L'ethnologue, le chamane, l'acteur

« Pourquoi une "contre-allée"? Pour [...] nous inviter à *penser au voyage*, c'est-à-dire *penser le voyage*. A penser *autrement* cette singulière activité qui consiste à sortir de chez soi (ou de soi) pour partir loin, à la rencontre d'on ne sait quoi, ou d'on ne sait qui, au risque de tous les risques, de toutes les bonnes fortunes et de tous les dangers. Sans oublier le risque majeur, celui de ne pas en revenir – à tous les sens de l'expression »²³

Le métier d'ethnologue se définit par cet aller-retour, partir, revenir, avec le double risque, celui du voyage de l'explorateur²⁴, celui du non-retour.

Quelle expérience ethnologique plus difficile que d'avoir à rendre compte de la possession et surtout de la transe chamanique, elle-même un voyage? Très tôt les observateurs n'y ont vu que charlatanerie, au mieux *pia fraus*.²⁵

« Pauvres *awolya*, combien doit-il falloir qu'ils se battent les flancs pour parvenir à leurs transes, à leur folie de pacotille... Tout sent la fête foraine aujourd'hui. Enivrantes possédées, comme il y a dans les baraques d'enivrantes femmes torpilles, des sirènes à jeux de miroirs et, dans des cercueils de verre, de prestigieuses princesses de cire à quatre seins... »²⁶

Comment rendre compte de la transe chamanique si l'on n'accepte pas les paroles du chamane, décrivant son voyage après qu'il a quitté son corps? Comment

¹⁹ Lin Youren, « On peut recevoir, mais pas demander », *Yinyue aihaozhe* (Mélomane), Shanghai, 1995, n°2, p. 22–23. Traduit par François Picard pour « les maîtres de musique », *notes de programme*, Paris, cité de la musique, 13 et 14 janvier 1996, p. 7–11.

²⁰ L'interprétation psychanalytique ou bachelardienne évoquée par mes étudiants représente une tentation forte.

²¹ Deirdre Beir, « La vision, enfin », *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*. L'Herne, 1976, rééd., Paris, Le Livre de poche, 1990, pp. 63–72, *loc. p.* 69.

²² Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, New York, Grove Press, Evergreen Books, 1960, p. 20 ; *La Dernière Bande*, Paris, Minuit, 1960.

²³ Christian Delacampagne, « Derrida, pas à pas » (compte rendu de Catherine Malabou et Jacques Derrida, *La Contre-allée*. La Quinzaine littéraire, 1999), *Le Monde*, vendredi 12 mars 1999, p. I.

²⁴ « Je hais les voyages et les explorateurs ». Incipit de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

²⁵ Voir G. van der Leeuw, « Pia fraus », *Mensch en Maatschppij*, 8, 1932. Id., *La Religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, Paris, Payot, 1948, rééd. 1970, 26.1.

²⁶ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, édition originale 1934, p. 401–402, édition révisée 1988, édition définitive établie et annotée par Jean Jamin, in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1996, p. 97–868.

expliquer qu'en pleine extase le chamane soit conscient?²⁷ La spécialiste de la question répond en qualifiant la prétendue transe comme acte symbolique exercé en public dans un cadre rituel, réfutant ainsi toute explication par les états altérés de la conscience.²⁸ On aura reconnu là la définition de l'acteur, de l'interprète avec son rôle face à son public. Nous retrouvons donc les mêmes effarements que ce dernier provoque, la même incompréhension de ce double jeu que n'a su traiter aucun des grands théoriciens du théâtre,²⁹ sinon Diderot³⁰, ni même les maîtres de la pratique,³¹ mais seulement ceux qui ont saisi l'art du clown : Henry Miller, qui nous conte l'extase publique, l'extase simulée, et l'extase simulée qui devient réelle, et d'où l'on ne revient pas³² et surtout Raymond Devos (Mouscron, 1922). Son artiste joue les naufragés solitaires sur une planche pourrie, qui tombe à l'eau : *katapontismos!*

« Il disparaît dans les flots et il réapparaît aussi sec. [...] Alors l'artiste, pour ne pas sombrer dans le ridicule... [...] Devant le public médusé, l'artiste transfiguré regagne la rive en marchant sur les flots!... et il se noie dans la foule!... »³³

Devos a tout dit, et sur les planches elles-mêmes. Impossible ou, pire, illégitime de le gloser. Pourtant, en vérité je vous le dis, l'humour juif répond comme en écho au comique belge et au dramaturge irlandais.

« Un Juif très pieux est en train de dire sa prière de l'après-midi sur un rocher juste à côté de la mer. La prière se prolonge et la mer monte, monte, entoure le rocher et monte encore... »³⁴

Mais je ne suis pas là pour vous raconter un Witz.

Au risque du salut

« Il y a quelques mois, un courant marin m'a entraîné au loin ; pendant une demi-heure j'ai pensé mourir, je ne pouvais plus lutter dans une eau glaciale, puis un hélicoptère est venu quand j'allais abandonner et l'on m'a hissé hors de l'eau ; je viens de vivre la même expérience en écoutant Radu Lupu et ma vie, comme celle d'autres personnes qui ont assisté à son récital, en sera changée. »³⁵

Entre "rien" et "rite", notre philosophie personnelle a inséré "risque" et "rire". D'Arion au juif qui se noie dans la prière en passant par Beckett, le chamane et

²⁷ À Florès, le guide de Jaap Kunst testait l'authenticité des trances en piquant les Barong. Voir Jaap Kunst, *Music in Flores: A Study of the Vocal and Instrumental Music among the Tribes living in Flores*, Leiden, Brill, 1942.

²⁸ Roberte Hamayon, « Le chamanisme sibérien: réflexion sur un médium », *La Recherche* 275, avril 1995, vol. 26, p. 416-422, *loc. p.* 420.

²⁹ Edward Gordon Craig, *L'Art du théâtre*. Londres, 1911. Trad. fr. 1916, rééd. Paris, O. Lieutin, Librairie théâtrale, s. d. (c. 1950). Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1939.

³⁰ Denis Diderot, « Le Paradoxe du comédien », ms. de Nageon et de Saint-Pétersbourg, édition critique avec notes, fac-simile, par Ernest Dupuy, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902. Rééd. in *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1967.

³¹ Peter Brook, *The Empty Space*, Londres, MacGibbon & Kee, 1968. Trad. fr. *L'Espace vide*, Paris, Le Seuil, 1977. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, 1968. Trad. fr. Lausanne, La Cité-l'Age d'Homme, 1971.

³² Henry Miller, *The Smile at the Foot of the Ladder* (1948). Cambria Books, 1960. Trad. fr. *Le Sourire au pied de l'échelle*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, repris in *Peindre c'est aimer à nouveau*, Paris, Le Livre de poche, 1973.

³³ Raymond Devos, « L'artiste », *Matière à rire*, Paris, Plon, 1993, pp. 19-23.

³⁴ Marc-Alain Ouaknin et Dory Rotnemer, *La Bible de l'humour juif*, Paris, Ramsay, nouvelle édition, 1995, p. 43.

³⁵ Nikolay Lugansky, cité par Alain Lompech, « La vérité nue de Fou Ts'ong et Radu Lupu », *Le Monde*, vendredi 6 août 1999, p. 23.

l'artiste, le risque met en jeu rien moins que le salut. Et sans jeu, pas d'enjeu, hors du risque, point de salut. La musique contemporaine n'a plus peur d'être incomprise – certains vivent ça très bien, quand ils n'en vivent pas –, d'être mal jouée, du moins, selon l'hagiographie courante depuis que Pierre Boulez (1925) a fondé le Domaine musical (1954) puis l'Ensemble intercontemporain (1977), mais le danger demeure que, devant la difficulté d'exécution de tant de partitions, le musicien interprète ne réponde plus que par la perfection de sa technique, désormais à toute épreuve. A cela deux réponses opposées, l'une dans la fuite en avant dans la complexité, celle de Brian Ferneyhough (1943), dont la création française par Pierre Strauch de *Time and Motion Study II* pour violoncelle et électronique restera à jamais gravée dans ma mémoire (IRCAM, Espace de Projection, samedi 21 février 1981 à 18h30), Strauch n'ayant choisi nulle autre voie que l'engagement total ; l'autre voie répond à John Cage (1912–1992), là où l'on ne l'attendait plus. Celui tenu – et par lui-même – comme un sympathique farceur refusant la posture de créateur en se réclamant de Marcel Duchamp a écrit une trop fameuse pièce, 4'33" (1952), que je croyais connaître depuis une première audition (Martine Joste ou Gérard Frémy, Pantin, c. 1974) et que la glose interprétait comme une anti-œuvre où les sons de la réalité faisaient irruption dans la salle de concert... jusqu'à ce que, médusé, séduit, bouleversé, j'assiste à son interprétation par la pianiste Margaret Leng Tan (Grenoble, Cargo, décembre 1995). Tout d'un coup, il n'y avait plus rien que cette splendide coprésence de l'artiste à son public, préparée, nourrie et mûrie par une concentration extraordinaire, cette tension forçant l'attention, apanage de l'artiste qui brûle les planches (pourries mais de salut) et que l'on appelle du beau mot de "présence". Non plus seulement un *tacet*,³⁶ mais le rite même du concert, un paralangage dont la valeur signifiante demeure en vérité cantonnée dans les instruments et dans les gestes.

caractères chinois

Lin Youren	林友仁
Margaret Leng Tan	陳靈
<i>qin</i>	琴
<i>weixian</i>	危險
<i>weiyán songtīng</i>	危言聳聽
<i>weiyán weixíng</i>	危言危行

³⁶ Gianni-Emilio Simonetti, texte de présentation de 4'33", disque 33t Nova musicha 1, *John Cage*. Cramps Record 940 515, 1975.