

Mythe et mythologies

Je voudrais dans cette communication évoquer le mythe sous deux points de vue principaux : l'un historique, et l'autre anthropologique. Les notions de mythe et de mythologie sont plus que différentes : elles sont opposées par bien des aspects. Un court retour à l'étymologie m'aidera à préciser ce point. Les Grecs avaient trois termes principaux pour désigner le langage humain. *mythos* (μῦθος) pour le verbe intemporel, dont la répétition ne signifie que la réactualisation instantanée d'une vérité hors du temps et presque étrangère au dialogue entre humains ; *epos* (ἔπος) pour le récit, c'est-à-dire le pur déroulement de la narration linéaire, l'histoire ; et *logos* (λόγος) pour le discours ordonné, raisonnable. Si nous laissons *epos* et son éventuelle dimension épique, il nous reste *mythos* et *logos* que le mot de mythologie réunit comme pour nous avertir qu'il s'agit là d'une saisie, a posteriori, de l'intemporel par l'histoire. J'opposerai donc le mythe, comme donnée primitive, à la mythologie, comme organisation soumise aux aléas de la diversité des cultures et des moments historiques, et contrainte à se plier à la logique du discours. Je préciserai tout à l'heure cette opposition, après avoir essayé de montrer sa pertinence pour interpréter les grandes options esthétiques du XXème siècle.

Mais parlons d'abord de la mythologie, c'est-à-dire de l'histoire. Je serais tenté de remonter jusqu'à 1858 pour essayer de comprendre notre siècle. C'est en effet l'année où Offenbach crée *Orphée aux Enfers* et Reyer son ballet de *Sacountala*. Si je choisis ces deux références, ce n'est pas du tout parce qu'il s'agit de chefs-d'œuvre comparables par exemple au *Tristan* que Wagner est en train de composer en cette même année, mais parce qu'il s'agit de deux symptômes significatifs. Avec *Orphée aux Enfers*, Offenbach dit tout haut et avec verve ce que la bourgeoisie, depuis qu'elle avait pris le pouvoir, avait envie de dire de la mythologie classique : grandeurs périmées, privilèges désuets, clichés dévalués. Et Reyer, avec son modeste talent, signe, sans probablement en prendre conscience, la mutation concomitante qui transfère le besoin mythique, que la tradition gréco-latine n'a désormais plus qualité pour satisfaire, vers un ailleurs paré du même prestige perdu : l'Inde au milieu du XIXème siècle tend à assumer les fonctions dont l'Antiquité classique a été dépossédée, trop compromise qu'elle était avec les conventions aristocratiques. *Lakmé* de Delibes, les *Poèmes hindous* de Delage, *Le dieu bleu* de Reynaldo Hahn ou *Padmavati* de Roussel continueront cette tradition, tout particulièrement sous forme de ballets. Par-delà la nostalgie historique de l'apparition éblouissante des "bayadères" à Paris en 1839, on fait jouer à l'Inde un rôle quelque peu comparable à celui du sanskrit

par rapport à Homère. Comme Leconte de Lisle avec ses Poèmes antiques et barbares dès 1852 et 1862, on aime reculer jusqu'à un passé encore plus immémorial, qui apporte un frisson d'étrangeté. D'autres exotismes rempliront la même fonction compensatoire : ils constituent un substitut au merveilleux dont Marx et les philosophes positivistes ont proclamé la disparition.

Prenons garde cependant que tous les exotismes n'assument pas de la même manière ce rôle de refuge pour un besoin mythique qu'un siècle de plus en plus irrégulier a tendance à confier à la musique encore plus qu'à la poésie. Les compositeurs nationalistes, nordiques en particulier, mettent l'accent sur des prétextes plus particuliers. Après que Wagner eut chargé la mythologie germanique de rabaisser les prétentions des mythologies latines, le Finlandais Sibélius avec ses compositions imprégnées du Kalevala comme Kullervo dès 1892, ou des Scandinaves comme Nielsen avec sa Saga drøm de 1908 attribuent à leurs mythologies nationales beaucoup plus un rôle d'affirmation historique qu'un rôle de substitut religieux. D'autres exotismes, très à la mode avant et après 1900, sont simplement des évasions pittoresques, en quelque sorte le repos du guerrier entre deux expéditions coloniales...

Le cas de l'opéra est en général analogue : que ce soit dans Nabucco, de Verdi, ou les Salomé de Richard Strauss et de Florent Schmitt, le prétexte historique permet des transgressions de l'ordre de la rêverie érotique, et le théâtre fonctionne moins souvent comme un temple que comme une sorte de lupanar distingué. On reste au mieux la plupart du temps dans l'ordre du légendaire, c'est-à-dire du récit historique enrobé d'un voile de mystère. L'ordre du mythique est autre chose, qu'il sera bientôt temps d'éclairer. Si la fin du 19^{ème} siècle et le début du 20^{ème} sont à ce point bouleversés par l'esthétique wagnérienne, la seule à dépasser les prestiges historiques ou romanesques au profit d'une nouvelle liturgie, c'est qu'elle incarne avec une force remarquable cet enjeu symbolique devenu déterminant depuis que Nietzsche a annoncé la mort de Dieu : la musique de l'avenir sera elle-même la nouvelle religion, car le besoin mythique survit même à la mort des croyances et des églises.

La première moitié du XX^{ème} siècle a rejeté violemment tout ce qui, avec le symbolisme, se complaisait aux catégories du flou, du fluide, de l'inachevé. C'est ainsi les modalités mêmes de l'acceptation de notre condition temporelle qui ont été refusées, alors que la musique était jusqu'alors apparue comme leur médium le plus naturel ou le plus légitime. Refus, d'abord, de l'histoire dont le Romantisme s'était entiché. Le premier signe est sans doute l'intérêt nouveau pour les arts dépourvus d'histoire, et pour cela considérés fréquemment comme primitifs. Tandis que des anthropologues comme Frazer avec Le rameau d'or ou Freud avec Totem et tabou recherchent les racines des croyances dans la nature même de l'homme, les sculpteurs comme Rodin, les peintres comme Picasso ou

Nolde, les poètes comme Segalen ou Apollinaire découvrent brusquement vers 1907-1908 la possibilité de regarder comme "artistiques" ces productions africaines ou océaniques qui servent encore directement la fonction mythique au lieu de la représenter. Le contact direct avec les musiques d'Asie et d'Afrique, devenu parfois possible à Paris dans de rares occasions d'expositions universelles comme en 1889 ou en 1900, commence à marquer les compositeurs au début du siècle. Mais tandis que Debussy y cherche une leçon de liberté et de "naturel", Stravinsky avec le Sacre ou Prokofiev avec la Suite scythe veulent retrouver dans le paganisme ancien ou moderne une vérité oubliée qui est de l'ordre du sacré, et non du pittoresque ou de l'expressif.

Ce qui fait que le Stravinsky du Sacre et celui d'Oedipus-Rex est bien le même compositeur, malgré l'apparent reniement, c'est que dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de nier le temps. Sous les changements de modes historiques dont le XXème siècle a été fertile court cette préoccupation constante. Les aspects qu'elle peut prendre en musique semblent être principalement au nombre de trois:

Le primitivisme, chez Stravinsky, Prokofiev, Bartók ou Varèse, comme rupture et refus de toute tradition, paradoxalement très proche de l'utopie futuriste, avec qui il partage l'aspiration à la "table rase",

L'académisme néo-classique d'un Stravinski ou d'un Milhaud (je pense aux "opéras-minute" de 1927), qui, faisant de la musique une machine formelle, espère lui donner le caractère sacré d'une icône impersonnelle et inexpressive, où la référence à la tradition gréco-latine dérisoirement valorisée fonctionne désormais volontairement comme un réflexe dépourvu de sens et de pertinence. On est, comme dans le kitsch, dans un assouvissement délibérément aveugle à toute dimension tragique ou seulement problématique. Si l'opéra détournait le mythos vers la narration d'un epos, l'esthétique néo-classique, jusque dans l'opéra-oratorio, le détourne trop souvent vers la logique formelle et froide d'un logos. Sur ce plan, le sérialisme, et encore plus le néo-sérialisme, ne se comportent pas différemment du néo-classicisme qu'ils ont tellement combattu : comme lui ils font du formalisme un refuge.

L'esthétique enfin de l'instant captif, inaugurée par Debussy qui par là se dégage peu à peu de ses origines symbolistes, et développée selon de nombreux modes, par-delà Varèse et Webern, jusqu'à la Moment-form de Stockhausen et au delà.

En opposition avec ces esthétiques qui tendent ou bien à réinvestir la musique de sa fonction mythique, ou du moins à la désinvestir de ses responsabilités historiques, subsistent des esthétiques du récit, du discours, de la rhétorique, epos ou logos dont Schönberg et Berg sont les continuateurs avec de nouvelles couleurs, plutôt que les liquidateurs. Mais désormais les clivages historiques apparents : progressisme contre conservatisme du "langage", cosmopolitisme

contre nationalisme etc. ont une importance peut-être plus illusoire que réelle. La dévaluation progressive du mot même de mythologie au cours de ce siècle, où il a fini par désigner couramment toute constellation de valeurs imaginaires, jusque dans des domaines aussi futiles que les biens de consommation, semble confirmer le triomphe de la rationalité dans les sociétés industrielles. Mais parallèlement les médias amplifient la résurgence violente et souvent anarchique du besoin mythique, qui figure en quelque sorte le retour du refoulé cher aux Freudiens. Les supports musicaux rudimentaires auxquels il s'attache et dont apparemment il se satisfait révèlent par leur présence obsessionnelle et leur intensité destructrice la fonction initiatique dont ils sont investis : le dépassement de l'individu, et l'exaltation anonyme de ses passions, comme on disait autrefois. Que les grandes célébrations du rock traduisent l'intensité de ce besoin ne paraît pas douteux. Les archétypes répétitifs s'y manifestent de la façon la plus primitive dans tous les sens du mot, et même si la composante proprement musicale joue un rôle finalement secondaire dans le rock, par rapport aux éléments scéniques et textuels (lumières, gestes, paillettes, slogans etc.), c'est bien comme musique qu'il est identifié par ses sectateurs comme par ses détracteurs, unis ainsi dans leur reconnaissance de la profonde analogie entre la fonction mythique et la fonction musicale.

Ce qui fait que pour moi certaines œuvres de Varèse ou de Xenakis, deux agnostiques déclarés, appartiennent beaucoup plus à la sphère du sacré que par exemple Le roi David d'Honegger, ou même que le Saint-François de Messiaen, c'est que le mythe n'a pu recommencer à s'exprimer au XX^{ème} siècle qu'à la condition d'oublier d'abord toutes les mythologies. Ce paradoxe s'explique par le fait qu'il faut voir dans la pulsion mythique un schème inné, naturel, sous-jacent à toutes les récupérations et réorganisations d'ordre culturel. Lorsque ces représentations arrivent, comme il est inévitable, à leur date de péremption, les images archétypales qu'elles incarnaient et qu'elles animaient se trouvent en quelque sorte libérées de leurs supports traditionnels et se réinvestissent dans d'autres formes qui peut-être finiront par s'organiser à leur tour en un nouveau système mythologique.

Le XX^{ème} siècle, en Occident, a vu les représentations traditionnellement héritées de l'Antiquité s'effacer peu à peu devant la démocratisation de la culture, qui n'a pas vraiment réussi à les répandre comme elle l'espérait en dehors des élites sociales. La citation latine a depuis déjà longtemps cessé de jouer son rôle de signe de reconnaissance, de badge culturel. L'imagerie héritée de la Bible a également perdu jusqu'à sa lisibilité pour la plupart des gens, et même pour la masse des croyants. Mais les principaux schèmes mythiques demeurent intacts, même privés de ces supports et de ces références traditionnels. Deucalion n'a sans doute jamais rien dit, et en tout cas ne dit plus rien à l'homme de la rue. Noé

ne lui dit plus grand chose non plus. Mais l'image d'un cataclysme dont seul un héros choisi est le rescapé est un de ces archétypes qui de toute façon resurgira sans cesse dans des œuvres de l'imaginaire humain, quels que soient leurs ambitions, leur fonction sociale, ou leur niveau de réussite.

En musique également je pense qu'on peut mettre en évidence des archétypes universels de l'ordre du mythique, au sens d'une production spontanée, anté-historique et anté-culturelle, du système nerveux de l'homme, et peut-être même plus largement des vertébrés. J'étudie par exemple actuellement divers aspects du phénomène universel de la répétition qui très probablement appartiennent à ces données anthropologiques de l'imaginaire humain, que les cultures se chargent d'incarner et d'assembler de façon originale. En ce sens la mythologie est l'avenir inéluctable du mythe. Cette façon de voir implique qu'on n'identifie plus nécessairement le mythe à un phénomène de l'ordre du langage, mais bien à la production quasi-automatique de certains circuits neuronaux. Le mythe échappe à l'histoire parce qu'il est sans cesse présent dans notre inconscient individuel, qu'il émerge nettement ou non au niveau conscient. Nous sommes "pré-câblés" pour le mythe comme l'école de Chomsky a montré que nous l'étions pour la production du langage. Il reste à reprendre l'inventaire de ces schèmes spontanés de l'esprit humain, dont l'identité a été soupçonnée depuis que l'exploration du monde est venue révéler aux ethnologues certaines similitudes universelles non moins surprenantes que les diversités des cultures. Elles redonnent à la notion d'homme l'unité dont un excessif relativisme culturel tendait à le déposséder, et renvoient apparemment à des archétypes qui sont propres à se manifester aussi bien sous forme de récits, de danses, que de créations plastiques ou musicales.

Dans une société comme la société industrielle du XX^{ème} siècle, qui censure ou tend à dévaloriser l'imaginaire, le refoulement de cette fonction spontanée de l'esprit conduit à des éruptions mal contrôlées de ses productions. Le ton dominant de révolte qui caractérise les spectacles de musique pop, rock etc. est sans doute révélateur de cette inhibition contre nature. Malgré leur indigence musicale habituelle, ces spectacles revendiquent, non sans succès même auprès de certains intellectuels, le statut de "contre-culture". C'est qu'en effet, loin de porter seulement la révolte habituelle d'une génération contre ses aînés, ils servent, toutes générations confondues, d'exutoire rudimentaire au malaise général qu'engendre l'idéologie dominante de la consommation industrielle. Plutôt nostalgie d'une culture que véritable "contre-culture", ils rappellent que non seulement l'homme ne vit pas seulement de pain, mais qu'il a besoin, après avoir oublié jusqu'à l'origine de cet adage, d'un imaginaire collectif structuré où ces aspirations retrouveraient, dans tous les sens, droit de cité.

La musique savante pour sa part répugne à sacrifier sa richesse propre à

l'énergie primaire des productions populaires, qui par ailleurs tendent de plus en plus à l'étouffer. Il se peut que le phénomène populiste des années succédant à la première guerre mondiale ait déjà traduit cette double reconnaissance de l'obsolescence des mythologies traditionnelles et de l'émergence sauvage du besoin mythique privé de leur support. Le jazz apparaissait après 1918 pour un Milhaud, un Ravel, mais aussi un Varèse, comme une référence plus utile que des musiques plus distinguées, parce qu'il était ressenti, (avant de céder à son tour aujourd'hui la place à des formes plus frustes), comme de l'ordre du cri, et que l'usure de l'imaginaire mythologique rendait nécessaire ce type d'expression. Par-delà l'engouement mondain et superficiel pour des dérivés du ragtime, du blues ou du charleston, les années 20 et 30 ont voulu promouvoir à la fois le retour à la fausse éternité d'une tradition, et avouer une sorte de fascination pour l'authenticité attribuée à tort ou à raison aux formes d'expression populaires. Bartók et Stravinski ont, de façon différente, illustré chacun à la fois ce besoin ou cette illusion. Besoin de réinventer des formes porteuses d'archétypes mythiques, mais parfois confusion entre ces archétypes et les clichés d'une tradition périmée. C'est pourquoi le meilleur (par exemple le 4ème quatuor de Bartók) côtoie le pire (par exemple Ebony Concerto de Stravinski).

Pour corriger quelque peu la sévérité de ces remarques, je dois cependant noter qu'il est sans doute malaisé à un seul artiste de recréer à lui seul l'embryon d'une nouvelle mythologie propre à servir de support aux incontournables archétypes. Le contexte culturel est de toute manière présent, et, même récusé, garde un certain poids. L'appui demandé soit à des contextes traditionnels soit à des références provisoirement plus éloignées est probablement inévitable, et les entreprises de modernité radicale prétendant s'en passer ont fini par échouer. Mais en ne situant l'essentiel de l'idéal de modernité, c'est-à-dire d'innovation, ni dans une tradition historique ni dans une table rase, mais dans la réinvention de variations nouvelles sur les archétypes permanents, la composition musicale conserve peut-être un avenir.

Il faut prendre garde que la distance entre l'archétype, - avec son énergie toujours intacte -, et le cliché, qui en est comme l'avatar sclérosé, n'est pas toujours très grande. Tout schème archétypal, décelable au moins indirectement à travers des phénotypes et des génotypes universels, (ostinato, répons, exclamation, refrain etc.) aboutit inéluctablement, à une échéance plus ou moins longue, à des stéréotypes qui satisferont de moins en moins le besoin vital qu'il avaient d'abord incarné. L'histoire finit toujours par récupérer le mythe. Or l'histoire du XXème siècle a connu une accélération inouïe, à laquelle les compositeurs ont, comme tout le monde, beaucoup de mal à faire face. Cette accélération contribue certainement à empêcher la maturation pourtant souhaitable de nouvelles mythologies. Les mutations technologiques et sociales

la perturbent au point d'entraîner occasionnellement la démission de l'artiste, dont les ingénieurs pour leur part aimeraient parfois accréditer l'inutilité ou l'obsolescence.

Pour conclure je dirai qu'il me semble que notre siècle a connu, sous le conflit apparent de la tradition et de la modernité, une autre opposition peut-être plus profonde, entre la fonction sacrée et la fonction profane de la musique. Ces catégories ont cessé de correspondre aux critères d'identification habituels, car les musiques revendiquant leur appartenance au monde religieux ont été éliminées de la liturgie, qui elle-même a perdu la majorité de ses fidèles. Mais d'autre part des musiques réputées profanes ont été réinvesties consciemment ou non, ouvertement ou non, de la fonction mythique perdue. Il paraît donc souhaitable que cette mutation de notre civilisation, où la musique a une place plus importante peut-être qu'elle n'a jamais eu, donne naissance à de nouveaux consensus, si possible pluriels, autour d'imaginaires collectifs restructurés. En disant cela j'ai peut-être parlé plus en compositeur qu'en musicologue, mais j'espère qu'on voudra bien me le pardonner.

Colloque de Trente sur le Mythe, 16 novembre 1994