

Musiques sans histoires

Plutôt que d'explorer ce qu'est le contenu narratif des œuvres musicales, type d'analyse brillamment illustré par des musicologues comme Eero Tarasti ou Márta Grabócz, je souhaiterais ici évoquer ce qui plus généralement rend cette narrativité nécessaire, voire inéluctable.

Les Grecs avaient trois termes principaux pour désigner la narration. Mythos pour le verbe intemporel, dont la répétition signifie la réactualisation d'une vérité hors du temps et presque étrangère au dialogue entre humains ; epos pour le récit, c'est-à-dire le pur déroulement de la narration linéaire, l'histoire racontée ; et logos pour le discours ordonné, raisonnable, normalement sous forme de parole sonore. Si nous laissons provisoirement le terme intermédiaire 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. Ces catégories du langage demeurent, longtemps après la Grèce classique, partiellement applicables à la musique, (et c'est pour cela que je les invoque à l'occasion de ce colloque). Encore faut-il essayer de montrer les points de cette application, et leurs limites.

J'opposerai donc, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, le mythe comme donnée primitive vouée à un éternel présent, 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. Pendant les trois ou quatre siècles qui constituent en Europe ce qu'on appelait encore récemment les "temps modernes", la mythologie grecque, approchée surtout à travers ses traductions latines, a représenté l'au-delà de l'histoire qui fondait sa vraie dignité en tant que "modèle éternel". Toute innovation se jugeait selon cette norme absolue. Une norme purement formelle, dont les mythes étaient morts, mais dont le prestige rejaillissait jusque sur la mythologie vivante des religions monothéistes. Les peintres ainsi que les poètes traitaient comme "histoires exemplaires" les sujets bibliques, tout à fait comme ils traitaient les "histoires exemplaires" d'Homère ou de Tite-Live. Ils avaient depuis longtemps cessé de les traiter au présent, comme cela, au contraire, avait été l'usage jusqu'à la Renaissance.

La musique antique étant perdue, c'est à un modèle imaginaire que les musiciens ont dû se référer. Et cet imaginaire a été forcément aligné sur le seul disponible, celui des textes. On peut rêver à ce qu'aurait été la musique des 17^{ème} et 18^{ème} siècles si elle avait eu à sa disposition l'équivalent de ce que les poètes tragiques par exemple trouvaient chez Euripide, ou les orateurs chez Cicéron. La

domination de la rhétorique aurait peut-être été moins évidente.

D'un autre côté, cette absence de modèles musicaux a libéré un imaginaire mythique d'une énorme puissance, dont la naissance de l'opéra a été la principale manifestation. L'illusoire résurrection de la musique antique a favorisé l'authentique innovation dans le maniement des archétypes mythiques des Le Jeune et des Monteverdi. Ils ont dans un même mouvement ouvert les vannes au puissant flot des archétypes et frayé les voies d'une rhétorique rigoureuse destinée à les canaliser. Il faut bien voir que sous les vocables d'époque (les passions, les "madrigaux guerriers et amoureux" par exemple), ce sont les pulsions les plus primitives qui sont appelées à ressurgir en musique. Leur maniement est dangereux, et une musique comme celle de Gesualdo crée un malaise qui est peut-être moins dû à des artifices maniéristes extrêmes qu'à l'expression normalement censurée, et ici périodiquement déchaînée, d'un extrême sado-masochisme.

Si j'évoque cette condition de notre histoire musicale, c'est pour essayer de comprendre comment encore aujourd'hui cette problématique du mythos et du logos continue à régir tout déroulement musical considéré en tant que récit. Le mythe ne parle qu'au présent, mais il agrandit l'instant à l'infini en le pénétrant de toute éternité. Au contraire le discours suppose la conscience et l'organisation d'un projet, d'un développement et d'une fin qui s'appuient sur le temps pour tenter de l'infléchir dans un sens choisi. Les techniques propres à ce faire sont précisément celles de la rhétorique. Et les prescriptions de la tonalité classique sont celles d'une heureuse exploration de régions imaginaires parfaitement situées les unes par rapport aux autres, hiérarchisées. L'œuvre mythique commémore et ranime ; l'œuvre narrative des temps classiques conquiert et exploite le temps comme les colonisateurs explorent et conquièrent les océans. On peut presque dire que le demi-siècle du classicisme musical européen voit le triomphe du récit musical et de ses normes. Mais la narration de ce récit, malgré quelques confidences de Haydn sur les romans sous-entendus qui sont à la source de plusieurs de ses pièces, tend à ne plus être que narration d'elle-même. Chaque sonate raconte le genre sonate, qui d'ailleurs ne se laisse jamais tout à fait raconter, car dans ces récits, on a souvent l'impression que c'est le ton et le mouvement, plus que le sujet et les personnages sonores, à qui on confie le soin de captiver l'auditeur.

On devine dès lors que ce triomphe du logos n'a été possible qu'au prix d'un refoulement du mythos. C'est bien ainsi que le romantisme a perçu et présenté les choses. L'apparition, la révélation, l'hallucination même qui imposent soudain l'image mythique, et la rupture du temps ordinaire qu'elle induit étaient des phénomènes exceptionnels à l'époque classique, et entrevus surtout comme effets dramatiques occasionnels. Au contraire avec Beethoven, Berlioz et

Wagner, cette fonction refoulée fait un retour violent, et il incombe de plus en plus ouvertement à l'essence même de la musique de manifester cette présence sacrée d'une vérité intemporelle, tandis que les religions établies en perdent le monopole. Ce n'est peut-être pas sans signification que les trois noms que je viens de citer sont ceux d'agnostiques.

Il me semble que pour interpréter les moyens et les fins de la narrativité en musique, on est conduit à les situer, comme je l'esquisse ici, dans une perspective esthétique et historique en même temps. Les enjeux symboliques de la musique sont un élément primordial à prendre en considération pour expliquer l'importance qu'a cette activité dans l'espèce humaine. Comme l'ont bien montré des travaux comme ceux de Michel Imberty, ce que la musique raconte, c'est d'abord, symboliquement, notre rapport au temps ; au temps psychologique, mais aussi au temps historique depuis que le Urzeit mythique s'est éloigné de nos pratiques.

Parler de la mythologie, c'est aussi parler de l'histoire. La première moitié du XXème siècle a rejeté violemment tout ce qui, avec le symbolisme, se complaisait aux catégories du flou, du fluide, de l'inachevé. Ainsi, c'est le temps, ou plutôt ce sont 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 en tant que référence dont le Romantisme littéraire 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. L'importance écrasante de la référence wagnérienne au début du siècle révèle bien la nature de cet enjeu, lors même que le culte de Bayreuth est rejeté.

Le malentendu du scandale du *Sacre* tient à un changement de signe dans la narration. Ceux qui l'entendent avec horreur comme un monstre préhistorique (tradition que bien entendu Walt Disney prolongera dans *Fantasia*) ne

comprennent pas ce retournement du préhistorique en primitif, de l'inaccompli historiquement en un accomplissement essentiel retrouvé. Ce qui fait que le Stravinsky du Sacre et celui d'Œdipe-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 XX^{ème} 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". La tradition n'a plus rien à nous raconter, il faut d'un bond sauter hors du temps dans le temps primitif, immémorial. On n'écouterait plus la musique la tête entre les mains, comme dit Cocteau dans *Le coq et l'arlequin*, mais il ne veut pas voir que le sommeil de la raison, la légèreté provocante, la folie simulée, risquent à leur tour de réveiller, sinon d'engendrer, les monstres des archétypes mythiques. Pour contrôler ces monstres, toute une machinerie se met en place au lendemain de la I^{ère} guerre mondiale.

L'académisme néo-classique d'un Stravinski ou d'un Milhaud (je pense aux "opéras-minute" de 1927) est le deuxième aspect pris par le refus du temps. En faisant de la musique une machine formelle, on 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 avec 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 épos, l'esthétique néo-classique, jusque dans l'opéra-oratorio, le détourne trop souvent vers la logique formelle et froide d'un logos. Le véritable aveugle dans *Œdipe-Rex*, c'est Stravinsky, dans la mesure où il prétend réduire un mytheme aussi fort que celui d'Œdipe à un jeu de formes froides. 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, qui, au lieu de se reconnaître comme tel, se veut le lieu d'une liberté humaine démiurgique et illimitée.

Troisième aspect enfin : l'esthétique 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 que je dirai moyennes, esthétiques du

récit, du discours, de la rhétorique, epos ou logos dont Schönberg et Berg sont les continuateurs avec de nouvelles couleurs ou de nouveaux "langages", 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 XXème 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. En ce sens, la narration en musique apparaît comme l'avenir, la maturation, de la phase de la révélation. Le mythe fait irruption au sein d'un système mythologique périmé, il est brutalement là, et on ne sait pas qu'en faire, jusqu'à ce qu'il commence à s'organiser peu à peu en un nouveau système mythologique. À la naissance d'un tel système, les mythèmes sont audibles à l'état natif et de façon très crue, par exemple un cri ou un ostinato. Ce

sont les périodes dites de "crise" : par exemple autour de 1600 ou de 1913.

Le XXème 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 ressurgira sans cesse dans des œuvres de l'imaginaire humain, quels que soient leurs ambitions, leur fonction sociale, ou leur niveau de réussite. Donc, quels que soient les modes de la narration, et avant toute narration, il y a de tels points de passage préférentiels de l'imaginaire humain.

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 ensuite de façon originale et provisoire.

Si 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 une production quasi-automatique de certains circuits neuronaux. Le mythe échappe à l'histoire parce qu'il est sans cesse présent dans notre inconscient, 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 XXème siècle, qui censure ou tend à dévaloriser l'imaginaire, le refoulement de cette fonction spontanée de l'esprit a 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 et de ses modes de récit rendait nécessaire ce type d'expression. Encore aujourd'hui, où les hybrides de jazz compromettent fréquemment son identité même, ce qu'il présente de plus spécifique est sans doute cette aptitude à faire jaillir perpétuellement un instant intense, sans presque jamais parvenir à le lier en un récit.

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, au fond peu différente dans sa démarche des illusions romantiques à l'égard du folklore.

La ballade et la romance avaient disparu, mais non la croyance dans leurs vertus purificatrices. Besoin aussi 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, avant que celui-ci ne fasse de nouveau exploser l'histoire. 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. Varèse aura peut-être été le compositeur qui a le mieux entrevu ce que pourrait être une mythologie musicale nouvelle. Mais en ce siècle, les mutations technologiques et sociales perturbent sa gestation au point d'entraîner occasionnellement la démission de l'artiste, dont les ingénieurs pour leur part aimeraient parfois accrédi-ter l'inutilité ou l'obsolescence.

L'intérêt actuel pour les formes musicales, comme le poème symphonique, qui étaient les plus décriées il y a une quarantaine d'années s'explique, en partie du moins, par cette situation où les archétypes mythiques ont partout ressurgi, mais de façon surtout fruste ou anarchique. L'asphyxie des années 60 a suscité les cris de Mai 68. Mais le cri de la nature ne saurait être le dernier mot du discours dont l'homme ressent également le besoin. La narration appuyée sur un programme ne traduit pas toujours le choix musical d'une situation de vassalité par rapport à un récit verbal, situation qui avait conduit à discréditer les musiques du 19ème siècle trop asservies à l'épos littéraire. Tout comme le récit mythologique est inventé pour coordonner des mythes non discursifs, en les intégrant dans une durée, le "récit" musical peut être organisé pour mettre en relief des archétypes sonores. Le perpétuel élan suivi de blocage chez Varèse (par exemple dans Arcana) me paraît une illustration de cette aspiration toujours insatisfaite à coordonner en un récit l'irruption d'un archétype instantané. L'ordre du logos ne s'oppose radicalement à celui du mythos que lorsqu'il prétend l'évincer en se constituant comme une seconde nature. Le moment le plus intéressant de la

création artistique est celui où une mythologie particulière se constitue pour exalter la force du mythe universel. Si en revanche cette universalité est méconnue au point d'être taxée d'arbitraire ou d'illusion, on entre dans un système formaliste, celui d'une modernité auto-suffisante et bornée.

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 par ailleurs des musiques réputées profanes ont été réinvesties consciemment ou non, ouvertement ou non, de la fonction mythique perdue. Ce que raconte la musique, c'est bien notre rapport au temps. La surestimation du temps historique conduit à la désespérante course perpétuelle à l'innovation, ou à son envers, la désespérante fuite en arrière. Les néo-baroques d'aujourd'hui comme les modernistes d'hier sont avant tout des conteurs d'Histoire. La surestimation des archétypes mythique conduit pour sa part au ressassement et à la sclérose des clichés, quand ce n'est pas aux recettes cyniques de la muzak.

Entre les musiques sans histoires, bégayantes, obstinément bloquées sur un instant insignifiant qui se prend pour un absolu ou pour un tapis volant (mais incapable de décoller), et les musiques bavardes qui ne disent rien d'autre que le temps qui passe, où est la juste place de la narration ? La force et l'authenticité des grandes musiques est bien de l'ordre du récit, mais ce qu'elles ont à nous raconter n'est pas l'irréparable usure du temps, c'est au contraire la présence d'une sorte d'éternité à l'intérieur même du temps. Les illusions des années cinquante essayant de penser la musique en fonction de l'espace pour fuir toute histoire sont complètement dissipées. On sait, on peut dire, aujourd'hui, qu'il appartient à la musique de raconter, mais aussi que ce qu'elles ont à nous raconter, c'est en partie toujours la même histoire, la même sacrée histoire de notre nature humaine, avec qui il faut bien composer...

F-B.Mâche (nov. 96)

Publié dans *Musique, affects et narrativité*, Rue Descartes n°21, Collège International de Philosophie, PUF, Paris, janvier-février 1999, p.154-168. ISSN : 0011-1600. ISBN : 2-7073-1667-9.