

# LE GESTE, MISÈRE, MUSIQUE,

par GEORGES DIDI-HUBERMAN

À la fin de 1912, Rainer Maria Rilke traverse l'Espagne, une vie de Cervantes — sa première lecture en castillan — sous le bras. Depuis Ronda, il écrit : « Au lieu de me pénétrer, les impressions me percent ». Et aussi : « Le monde, à chaque instant, s'effondre tout entier dans mon sang. » Paroles *flamencas*, il ne le sait pas. Toute vision des choses extérieures s'involve dans l'antique douleur intérieure. D'où que « le dépassement passe toute mesure » : Rilke se sent aussi peu chez lui qu'un gitan arrivant dans les faubourgs d'une ville hostile. D'où que la surprenante « déception de Séville » — dont la cathédrale, par exemple, lui inspire « aversion » — soit ressentie comme une directe empreinte de cette « perpétuelle déception de moi-même (1) ». Pas un mot, dans ces lettres andalouses, sur de la musique entendue. Pire : un refus — mais apparent — d'écouter. « Ce n'est pas l'audible seul qui est décisif dans la musique », écrit-il. Il prétend s'adonner à une recherche philosophique des « causes », ce qu'il nomme, pour l'occasion, les « mystères celés dans l'envers de la musique (2) », à comprendre peut-être comme la face cachée (*cara oculta*) de toute musique. Pas un mot sur de la musique entendue ;

mais c'est de l'Andalousie que Rilke aura tiré — ainsi que l'a bien montré Jaime Ferreiro Alemarte — sa propre « métaphysique » ou, plus simplement, sa propre poétique musicale (3). On l'imagine muet dans ce pays de palabres. Mais, poète, il imagine l'envers de la musique comme une musique autre, la *musicalité occulte* des choses ou des êtres silencieux qui se mettent « en marge de l'humain ». Et c'est bien ce qui se passe dans la *musica callada* qui, un moment, le rapprochera d'un autre solitaire, un animal, une pauvre chienne errante : « C'est mon lot de parvenir, pour ainsi dire en marge de l'humain, à l'extrême limite, aux confins de la terre, comme récemment à Cordoue où une vilaine petite chienne, sur le point de mettre bas, s'approcha de moi ; ce n'était vraiment pas un animal glorieux, et sans doute était-elle pleine de rejets fortunés dont aucun ne valait la peine d'être conservé, mais alors que nous étions seuls et quelque mal qu'elle eût à se déplacer, elle vint de mon côté et elle leva ses yeux agrandis par le souci et l'intériorité, convoitant mon regard, et dans le sien il y avait vraiment tout ce qui est susceptible d'aller au-delà de l'individu, je ne sais vers où, vers l'avenir ou dans l'incompréhensible (4). »

Le regard implorant de la chienne alourdie de ses propres entrailles, voilà pour le poète, tout à coup, ce qu'il fallait appeler un chant profond (l'un des *Sonnets à Orphée* sera, dix ans plus tard, dédié à un chien (5)). Comme dans le regard implorant du *Chien enlisé* de Goya, sans aucun doute le tableau le plus *flamenco* du monde. Revenu d'Espagne, un peu plus tard, Rilke ouvrira un album de peintures du Greco, comme pour replonger dans les émotions de Madrid et de Tolède : « J'ai essayé de déchiffrer dans le catalogue du Prado ce que j'avais noté au crayon, devant la toile [de la *Crucifixion*], contemplant plus qu'écrivant. J'ai trouvé le mot *musique* (6). » Quelle musique ? Celle des « ciels rompus » et des signes criants de la douleur. Retour, donc, à l'expérience de Ronda, comme si, désormais, l'image picturale s'effondrait à chaque instant tout entière dans son sang... L'auditeur du tableau s'éprouverait-il comme la Madeleine devant le Crucifié ? « Elle ne voit rien que ce sang », tandis que les anges, à ses côtés, « volent au-devant de ce sang comme pour l'êtreindre, emportés, les mains nues, et le recueillent *comme une musique* (7). »

Si un tableau sait faire de sa couleur un fluide

corporel et de ce fluide une musique — couleur et musique, Rilke n'avait qu'un seul mot pour cela, le mot *Ton* —, la musique à son tour se regarderait-elle dans ses timbres ou ses coloris, ces *Farben* pour lesquelles Schoenberg, trois ans plus tôt, avait composé une pièce magistrale ? La musique nous regarde, en tout cas (ce que le même Schoenberg, sans doute, aura cherché dans sa propre production picturale (8)). Et le lieu d'où elle nous regarde — nous concerne, nous pénètre, bat dans nos veines, nous envahit, nous dévore —, ce lieu forme, comme en creux, un *espace occulte* parmi les choses qu'il nous est loisible de discerner. Alors ce que nous voyons nous rend, soudain, orphelins des noms usuels qui eussent permis de le décrire. Silence momentané des mots où passe le souffle du chant profond : nécessité du poème. C'est à Ronda que Rilke composa un bonne part de ses admirables *coplas* — nommons-les ainsi — dédiées à la nuit, la profonde entre toutes, celle qu'on écoute en silence, celle d'où regarder tire tout son sens.

« À présent seulement, heure nocturne, je peux sans peur m'épanouir en regard, puisque pour l'infini de ton histoire tu veux ma vision imparfaite. D'elle à présent surgit la ressemblance (9). »

\*

Faut-il regarder le visage ou bien les mains du *cantaor* ? La façon dont l'intensité passe de l'un aux autres est extraordinaire. Quelquefois, les deux mains sont réunies en creux, comme pour mendier. Comme si le chanteur implorait — mais à la face de qui ? — la force de tirer son chant des profondeurs. Il y a peut-être aussi, entre ce visage et ces mains, un rapport d'empreinte. Rilke, un jour, marchant dans la rue, a décrit ce rapport. C'était une pauvre femme, une mendicante, une gitane peut-être. Elle tenait simplement son visage entre ses mains : « Elle était tout entière tombée en elle-même, en avant, dans ses mains. [Tout à coup, elle] s'effraya, s'arracha d'elle-même. Trop vite, trop violemment, de sorte que son visage resta dans ses deux mains. Je pouvais l'y voir, y voir sa forme creuse. Cela me coûta un effort inouï de rester à ces mains, de ne pas regarder ce qui s'en était

dépouillé. Je frémissais de voir ainsi un visage du dedans, mais j'avais encore bien plus peur de la tête nue, écorchée, sans visage (10). » Face cachée (*cara oculta*) de toute face qui s'arrache à elle-même à montrer sa démesure. Il y a quelquefois ce même visage en creux entre les mains du chanteur. Une tête écorchée nous regarde, pas depuis les yeux, non, mais là où s'ouvre la bouche.

\*

C'est sous le titre *L'Invisible* qu'Elias Canetti a voulu décrire une expérience du même genre. Marchant dans une ville au Maroc, il aperçoit un jour, au beau milieu d'une place, « un amas brun sur le sol », un tas informe de tissu gisant immobile parmi la foule des gens affairés. Or, de ce tas sort un son : « Un seul son, un profond, un interminable murmure *â-â-â-â* (11). » C'est quelque chose entre « le bruit d'un insecte » et, peut-être, le commencement d'une mélodie. Quoique, les jours suivants, le voyageur retourne sur la place, il ne parvient jamais à voir autre chose que cette « petite masse brune sur le sol » faite de tissu, de replis, de dissimulations. « Je n'avais jamais vu la bouche d'où sortait le *â-â-â*, ni même l'œil ni la joue, aucune partie du visage. Je n'aurais pas pu dire si ce visage était celui d'un aveugle ou d'un voyant. Le tissu brun et sale était rabattu comme un capuchon sur la tête et cachait tout. La créature — ce devait en être une — était accroupie sur le sol et courbait le dos sous le tissu. [...] Je ne savais pas quelle était sa taille, car je ne la vis jamais debout. Et ce qu'il y en avait sur le sol était si peu volumineux que l'on aurait pu buter devant par inadvertance si le son s'était arrêté (12). »

L'appel du mendiant est un chant déjà, ne serait-ce que parce qu'il est obligé de se répéter, donc de se construire en rythme dans une durée. Le cri des aveugles, dans cette ville du Maroc, fascine également Canetti — Canetti, le polyglotte par excellence — pour la raison qu'il suspend en nous toute possibilité et, même, tout désir de reconnaissance ou d'explicitation langagières : « J'essaie de raconter quelque chose et, aussitôt que je me tais, je m'aperçois que je n'ai encore rien dit. Une substance merveilleusement lumineuse et réfractaire reste en moi, qui tourne mes mots en dérision. Est-ce la

langue de là-bas que je ne comprenais pas et qui doit maintenant se traduire en moi, peu à peu ? Il y avait là des événements, des images, des sons, dont le sens vous échappe d'abord, qui n'étaient ni traduits ni définis par les mots et, au-delà des mots, ils sont plus profonds et plus ambigus qu'eux. Je rêve d'un homme qui aurait désappris les langues de la terre jusqu'à ce qu'il ne puisse plus comprendre, dans aucun pays, ce qui s'y dit. Qu'y a-t-il dans la langue ? Que cache-t-elle ? Que vous prend-elle ? Au cours des semaines que j'ai passées au Maroc, je n'ai essayé d'apprendre ni l'arabe ni aucun dialecte berbère. Je ne voulais rien perdre de la puissance [...] des cris. Je voulais être touché par les voix telles qu'elles sont par elles-mêmes, et n'en rien affaiblir par un savoir artificiel et insuffisant (13). » L'appel est au mendiant ce que l'œillade est à la prostituée : une chose si vitale qu'elle doit être œuvrée. « Je crois que les mendiants se maintiennent en vie plus par leurs litanies que par le produit de leur mendicité. La répétition du même cri caractérise celui qui le lance. On s'en imprègne, on le connaît, il est désormais présent pour toujours. [...] On ne saura rien de plus de lui. Il se protège, le cri est aussi sa frontière. En ce seul endroit, il est exactement ce qu'il crie, rien de plus, rien de moins, un mendiant aveugle (14). » Son visage invisible devient *un creux visuel* d'où sort *un cri musical*. Ce cri est pourtant bien misérable : cri de la misère. Il ne sait qu'émettre son appel, son *â-â-â-â*. Il échoue à signifier qui il appelle (*Allah*, par exemple). On ne l'écoute donc que trop peu, il se perd dans le mouvement affairé des villes, le brouhaha des grandes places, le fourmillement des foules. Mais Canetti aura voulu *l'écouter longtemps*, ce pauvre cri qui se répète, et voici ce qu'il y découvre, qui est l'essentiel : « Il distillait son unique son, pendant des heures et des heures, jusqu'à ce qu'il devint, sur cette immense place, le seul son, le son qui *survivait* à tous les autres (15). »

\*

Les *formes misérables* survivent à toutes les autres. C'est là leur seule puissance, leur seule capacité à répondre, après coup, au mépris où la vie les tient. Elles ont le temps pour elles, tandis que s'effriteront les formes luxueuses.

À l'approche du grand conflit destructeur de 1939, Georges Bataille aura décelé dans ce qu'il nommait les « formes misérables » — avec l'abjection qui les rend intouchables — la possibilité même d'une subversion de toutes les valeurs : « Le mot de subversion se réfère à la division de la société en oppresseurs et opprimés, en même temps à une qualification topographique de ces deux classes situées symboliquement l'une par rapport à l'autre comme *haut* et *bas* : il désigne un renversement (tendanciel ou réel) des deux termes opposés ; le *bas* devient subversivement le *haut* et le *haut* devient le *bas* ; la subversion exige donc l'abolition des règles qui fondent l'oppression. [...] L'élément de base de la subversion, la population malheureuse, exploitée pour la production et écartée de la vie par une prohibition de contact, est représentée du dehors avec dégoût comme lie du peuple, populace et *ruisseau*. [...] Dans l'expression collective *les misérables*, la conscience du malheur se détourne déjà de sa direction purement négative et commence à se poser comme une menace (16). » N'y a-t-il pas quelque chose de menaçant pour la société dans le cri — masqué, sans visage — du mendiant écroulé au sol ? La menace que ce cri va survivre à tous nos discours ?

**Notes :**

- (1) R. M. Rilke, *Œuvres, III. Correspondance*, éd. P. de Man, trad. P. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1976, p. 235.
- (2) *Ibid.*, p. 234.
- (3) J. Ferreira Alentejano, *España en Rilke*, Madrid, Taurus Ediciones, 1966.
- (4) R. M. Rilke, *Œuvres, III. Correspondance, op. cit.*, p. 237-238.
- (5) *Id.*, « Les sonnets à Orphée » (1922), trad. A. Guerne, *Œuvres, II. Poésie*, éd. P. de Man, Paris, Le Seuil, 1972, p. 387-388.
- (6) *Id.*, *Œuvres, III. Correspondance, op. cit.*, p. 289.
- (7) *Ibid.*, p. 289. Je souligne.
- (8) Cf. *Arnold Schoenberg : regards*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1995.
- (9) *Id.*, « A la nuit » (1913-1914), trad. J. Legrand, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997, p. 678.
- (10) R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Briegle* (1904-1910), trad. M. Betz, *Œuvres, I. Prose*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 551.
- (11) E. Canetti, *Les Voix de Marrakech. Journal d'un voyage* (1967), trad. F. Ponthier, Paris, Albin Michel, 1980 (éd. 2002), p. 119. (12) *Ibid.*, p. 120.
- (13) *Ibid.*, p. 27.
- (14) *Ibid.*, p. 29.
- (15) *Ibid.*, p. 122. Je souligne.
- (16) G. Bataille, « L'abjection et les formes misérables » (vers 1939), *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 217-218.



# DU GESTE CONTRARIÉ AUX PARADOXES SUBLIMES

Entretien avec

## MICHEL DEGUY

Philosophe, poète, professeur émérite à l'Université de Paris VIII, Michel Deguy est rédacteur en chef de la revue *Poésie* (Belin), membre du comité de la revue *Les Temps modernes*. Il a publié de très nombreux ouvrages. La revue *Geste* a voulu l'interroger sur la pratique et la pensée de la poésie. Il nous a reçu chez lui

un matin ensoleillé de juillet, nous accueillant dans la couleur généreuse que distribuent ses gestes. Michel Deguy est un poète tendu et ouvert, contrarié et rieur, comme sur ce dessin que son ami Valério Adami a eu la gentillesse de bien vouloir nous laisser reproduire ici et qui fut à l'origine destiné à l'édition

italienne de *Gisants* (San Marco dei Giustiniani, Genova, 1990, préface de Zanzotto). L'entretien est plein de gestes et les gestes nous invitent à voyager à travers toutes les langues, toujours retournant dans la langue, continuant par tous les moyens son œuvre inachevable.