littérature

MARC JAFFEUX

Pilade

Explorer, à travers les grands anciens et les courants de pensée, des pistes permettant d'appréhender notre temps… et donner la parole aux textes contemporains qui sauront exprimer les appels, les plaintes, les révoltes de la part fragile du monde.

SULLIVER

PILADE

La collection *Littératures actuelles*

Une collection de littérature francophone qui fait entendre des voix singulières, des langues où se côtoient la sensibilité poétique et la conscience politique. Les thèmes traités sont abordés sous des angles inédits, à l'écart des codes et des modes. L'interrogation sur la place de l'humain dans le monde d'aujourd'hui constitue le fil rouge qui relie les textes entre eux.

© Éditions Sulliver, 2019
ISBN 978-2-35122-173-0
ISSN 2102-2577

editions@sulliver.fr
www.sulliver.com

MARC JAFFEUX

Pilade

ROMAN

ÉDITIONS SULLIVER

Du même auteur

Le Rituel de la dispersion des organes vitaux, Éclats d'encre, 2001.

Entendez-vous les images fondre, Éclats d'encre, 2002.

Le Jaune des fleurs du genêt d'Espagne, Éclats d'encre, 2013.

Lazyq, Marie Delarbre, 2014.

Étymologie d'une dictature, Sulliver, 2015.

C'est là-bas, Sulliver, 2016.

Un déicide, Sulliver, 2017.

À Mohammed Mezziane
1963-2014
Mon vaillant compagnon

I. Un Opéra dans une tour

Je me dis qu'il suffit peut-être de retirer un mot.

Lequel ? J'imagine alors un Cercle.

Pianistes aveugles, peintres sourds.

Le Cercle décide la mise à l'écart des mots, puis leur retour avec un sens nouveau. Je retire *amour*. Sans réfléchir, je le remplace par *mer*.

Plutôt retirer *mort*, me dis-je ensuite.

Mais le Cercle rend son avis. Personne ne peut retirer *mort*. Je pense d'ailleurs que la chute de Fenezia repose sur un mot plus modeste.

C'est Damaso qui mène le Cercle, cet automne. Des années ont passé. Il y a eu d'autres concerts, des rêves. Quelque chose s'est néanmoins brisé.

Reste l'espoir de trouver le mot à retirer, et que tout redevienne comme avant.

On mentionne un peuple qui vit le Temps à l'envers.

Le voici : les Féniciens.

Un Opéra dominerait le centre de Fenezia. Il est oblong. Le Cercle se tient dans son foyer, en hauteur, lumineux. Il s'y trouve plusieurs pianos et

une bonne dizaine d'encriers, bien que le Cercle réunisse rarement plus de quatre ou cinq protagonistes et pas de public. Entre les fenêtres, des tableaux sont accrochés, aussi hauts qu'étroits : ils représentent les portraits de plain-pied ou les scènes d'ascension qui seules conviennent à leur format. Pas de dorures, de moulures au plafond, ni de velours aux chaises comme habituellement dans les foyers. Tout l'Opéra est sec, élancé et rectiligne au point que je me demande si *oblong* n'est pas le mot en question.

Rarement les êtres s'effondrent. Ce qui les ruine travaille peu à peu, et on ne sait en débrouiller la cause de l'effet. D'autant qu'à enquêter les mots se figent, ils se vident. On les sent peu adéquats. On voudrait raconter, mais le ridicule emporte ces narrations dramatiques, à mesure que les mots perdent en efficience. Les Féniciens détectent ces pannes et aussitôt se réunissent, aujourd'hui à l'initiative de Damaso (ou Damas).

Je ne connais pas encore exactement l'objet de ce dernier Cercle. Sérah est au piano. Eusebio à la table de dessin. C'est tout. Pourtant, Damas dispose des écrans devant chaque sous-main comme si de nombreux peintres allaient bientôt entourer Eusèbe. Les écrans — une plaquette en marbre fichée dans un socle en bois noir qui représente un vol d'hirondelles — sont étroits comme les tableaux, et hauts. Ils cachent le torse et le visage : souvent le peintre gesticule avant de tracer un signe vierge, et la tradition se méfie de l'idée dont son mime trahit parfois un résidu.

L'articulation du son à un dessin puis au nouveau sens du mot est complexe, aisément faussée parce qu'illimitée. Afin de réduire le champ des possibles, on emploie des artistes invalides. Eusebio est sourd comme tous les peintres du Cercle. Sérah est aveugle ; elle voit la lumière mais y distingue à peine des formes.

Sérah perd la vue peu à peu : d'abord les bleus pâlissent, les blancs jaunissent ; puis tout se brouille. Trente ans sont passés depuis le premier concert avec Mercadante.

Mercadante : je veux ce nom bien qu'il soit déjà pris. Je le veux malgré la confusion qu'il ne manquera pas de générer puisqu'il existe déjà un musicien ainsi dénommé. *Mercadante*. Un caprice, mais vital. Voilà où j'en suis : je n'éprouve d'autre nécessité que la phonétique d'un mot et la vérité qu'elle me promet. Si je devais renoncer à *Mercadante*, j'arrêterais aussitôt.

Mercadante est musicien, oui, et l'amant de Sérah. Il compose pour elle deux sonates. Elles sont créées à la grande époque de Fenezia, la fosse couverte et le piano sur la scène. En ce temps-là, nous ne doutions de rien ni de nous-mêmes. Nous n'avions pas peur de la hauteur, des nombreux étages, des fenêtres ouvertes. Les Féniciens avaient l'extravagance de ceux qui ignorent le malheur. Ils vivaient pour la musique, aussi. Ils y cherchaient un Passage.

Il y eut d'étranges festivités, aux premiers temps de la cité, dans lesquelles l'historien voit des appels à passer. Un tableau du foyer représente une montagne

où se tient un banquet étagé, par exemple. Plus le regard s'élève, plus le dessin s'allège. Les figures au sommet sont monochromes. On ignore ce que boivent ces dignitaires en toges blanches, aux cheveux noirs. Ils tiennent un livre si transparent qu'on dirait du verre : un *pan de neige*, comme dans le sonnet de Góngora ? Mais la scène est nocturne, éclairée par des lampions colorés puis, au plus haut, seulement par la lune. Ce dégradé mélancolique annonçait bien des malheurs.

J'écris encore à la fin du jour. En ce début d'automne, le soleil est derrière les arbres. Ceux-ci projettent leurs ombres sur la porte et le mur du salon, en un paysage aplati, noir et blanc, sur deux plans : les silhouettes des arbres proches (acacias), nettes, nerveuses, et celles floues de la haie plus lointaine, qu'agite un vent plus ample. Les deux groupes d'ombres évoluent ainsi à différentes vitesses ; on pense alors — avec ce déphasage — aux dessins de l'encre dans l'eau, quand on rince un pinceau.

Dans ce jeu, j'oublie quelque chose. Je m'absente. Je m'allège.

Retirer le relief, les *couleurs*, en un regard aussi plat que possible, indifférent ? Est-ce le mot ? Couleur ?

Douleur.

Puis le soleil passe derrière un tronc et se couche.

Mais Fenezia, le Cercle, Sérah.

Je découvre le Cercle des Mots dans les annales de Fenezia. Tout me devient aussitôt possible. Un peuple existe, qui entretient les mots dont j'ai besoin.

Je vis dans cet émerveillement plusieurs semaines. Je vois bientôt les tours, adossées à une forêt. Un fleuve, un pont, d'autres villes. Un continent.

Fenezia possède les plus belles scènes de concert, et un Opéra. Sa saison musicale est intense. On y crée autant qu'on y reprend d'anciens ouvrages. Les Féniciens marquent une nette préférence pour l'art lyrique, plus concret. De fait, un opéra met en scène une histoire, avec des personnages, qui *parlent*. Un soin inhabituel est d'ailleurs accordé à la confection des livrets, auxquels les meilleurs écrivains collaborent. C'est une consécration, pour un poète, que de prêter la main à ces dialogues chantés. Jamais un artiste ne se reposera sur la musique pour palier la médiocrité d'une réplique, à Fenezia. Tous les mots sont choisis, et nécessaires. Ils sont élus. Il arrive même qu'un librettiste saisisse le Cercle sur un point de lexique, une allitération malvenue, un hiatus.

Car les Féniciens croient aux effets de la parole, à ses effets gigantesques.

Quelque chose doit être dit. On imagine cette chose innomée dans l'air, dispersée, si morcelée qu'invisible. Elle traverse un paysage d'été, des prairies assez hautes pour être toujours vertes sous un ciel bleu.

Le librettiste désigne alors un berger endormi à l'ombre d'un rocher.

Le berger a posé sa tête sur une pierre en guise d'oreiller. Sa nuque repose au-dessus de l'herbe, des trèfles.

Dramatisation : Quel fauve le menace ? Quelle trahison dont aucun dieu ne pourra le sauver ?

Est-il allongé, ou *tombé*, et de quelle hauteur ?

(C'est ici qu'on ferait appel au Cercle, afin de résumer la scène en un mot vif.)

Soudain le mot est dit. Avec un éclat effroyable, *antique*, la chose se condense dans son nom et son tonnerre rattrape des milliers d'années d'anonymat.

Des milliers de choses attendent ainsi d'être dites.

Échos du fracas : le temps vacille.
Je voudrais plutôt qu'il s'inverse.

Sérah est donc assise à un piano de concert, couvercle rabattu.

Elle est arrivée la première au foyer qu'Abele, le porteur de tableaux, a préparé pour la réunion. Damas et Eusèbe la trouvent ainsi, les yeux levés vers les fenêtres, entre lesquelles se trouve le portrait d'un musicien, identifiable à la partition qu'il tient.

Les trois personnages — pianiste, peintre, et « régent » — discuteront tout le matin à bâtons rompus, comme s'ils ne devaient jamais se mettre vraiment au travail. L'ambiance évoque plutôt la réunion de vieux amis, ou de collègues retraités. Le Cercle a d'ailleurs perdu son rayonnement. La jeunesse l'assimile à une académie, à un musée, quand elle n'en ignore pas carrément l'existence.

Or le Cercle n'a rien d'un conservatoire. Il est le catalyseur des langues. Ces évolutions qui prennent des siècles, avec les passages de la littérature à l'usage, le Cercle les obtient en quelques années. Sa technique,

que le Cercle adapta au piano actuel, daterait des premiers instruments à cordes martelées.

Le Cercle est catégorique : on ne traite pas de linguistique sans musique. Mais en quoi un pianiste aide-t-il à éloigner ou rappeler un mot ? Un peintre, cela se comprend, du point de vue de la graphie. Un peintre prononce le mot : il l'articule de manière exagérée jusqu'à ce qu'il résonne dans sa main et forme un geste ; alors il trace le nouveau signe qui le désignera. (Nous verrons que la chose est plus complexe.) Mais un pianiste ? Avec ces petits marteaux qui rendent toujours les mêmes sons, fixés des siècles plus tôt ? En bonne logique, le procédé musical devrait compléter celui du peintre : l'instrument donnerait le son d'un mot. Ce serait peut-être possible avec un instrument à cordes frottées dont l'archet tire parfois comme des fragments de voix, des syllabes. Mais les violons ne remontent jamais de l'orchestre jusqu'ici. Pas plus d'alto ou de contrebasse, au foyer. Juste les pianos dont le chant ne sera jamais pris pour humain, avec ses notes précises et dures. Pour autant, je n'imagine aucun autre instrument qu'à cordes et frappées, dans le foyer de l'Opéra.

On remarque alors le couvre-notes en feutrine sur le clavier. Sérah ne le retire pas, ne semble pas venue au foyer pour jouer.

D'autres gestes que percussifs seraient-ils sollicités ? Je pense aux « gesticulations » (quand donc le Cercle supprimera-t-il la connotation péjorative de ce mot ?), aux gesticulations qui précèdent l'entrée du piano dans un concerto. L'orchestre joue une ouverture ;

pendant qu'elle attend son tour, les mains de Sérah vont et viennent de son visage à ses genoux, loin du clavier, distraites, parfois inquiètes. Ces gestes muets serviraient-ils mieux que le jeu en lui-même à réparer un mot ? Si oui, pourquoi s'embêter avec ces claviers coincés autour de la table longue où Eusebio attend les instructions de Damas ? On installerait Sérah n'importe où pendant qu'un orchestre joue la *Sonate de la mer des chevaux* : la pianiste aurait ces gestes minuscules par lesquels les aveugles trahissent leurs pensées, quand ils se croient seuls ; un peintre les traduirait en signes, sur le vif.

Les musiciens, présences plus graphiques que sonores ?

C'est absurde. Un alphabet ne pourrait intégrer de telles nuances. D'ailleurs les peintres disposent d'un nombre limité de traits, à placer dans leurs rectangles. Et qui s'occuperait de la partie phonétique ? La pianiste chanterait-elle ce qu'elle anticipe de jouer ?

Je complique. Il faut considérer la chose sous un autre angle. L'activité du Cercle doit relever de l'évidence, et non d'ethnologies tarabiscotées.

Or l'évidence, pour moi, c'est le piano : sa masse.

Quatre sont alignés tête-bêche, dans le foyer. Sérah est assise devant le quatrième, près de la table des peintres.

Le piano : qu'évoque son coffre noir sous le couvercle rabattu, quelque chose de la perte ? Du corps allongé et des soupirs, avec le clavier sous la feutrine ?

Ou au contraire une idée de puissance ? D'une puissance à bannir ?

À ce titre la musique de Mercadante fit d'abord polémique. Nous préférions les instruments de facture ancienne, pour les opéras, je veux dire. Les instruments plus riches en harmoniques, et fragiles. Sérah jouerait-elle les mélodies de Mercadante sur un vieux pianoforte qu'elle passerait à travers le clavier. Le toucher doit être léger, avec notre répertoire de pastorales. Sérah, elle, plaquait des accords bien verticaux sur l'étendue blanche de touches que nous n'aurions jamais, mais jamais osé comparer à de la *neige*, et encore moins à de la neige aux pieds d'arbres noirs (les notes altérées). Baroques, nous préférions les allusions aux métaphores, les nuances aux contrastes. Le public de Fenezia s'effraya du sérieux de ce jeu *romantique*. Il le comprit mal, au début.

Mercadante voulait vraiment passer à travers le clavier, de l'autre côté du paysage, et révéler sa profondeur. C'était sa manière à lui — forte — de chercher le passage.

Nous cherchions tous le passage. Nous accueillions ceux qui le cherchaient comme de vieux amis. Il suffisait de nous dire, à cette époque : Je cherche le passage. Et le Fénicien ouvrait ses bras à l'étranger.

En costumes ou abstraits, bouffes ou sérieux, les opéras ne servent qu'à cela : montrer les points d'échanges entre deux mondes, leurs délicates articulations, leurs jointures fragiles. Sur ce point, Mercadante suivait la tradition. Qu'il fût d'un tempérament exalté n'avait guère d'importance, au fond, convint-on. Bergers, princes et enchanteresses, ou furieux amants et déluges ? Quels que soient l'intrigue, les

décors splendides, les mélodies héroïques ou légères, les livrets bourrés de symboles ou pas, de toute façon nos esprits se fixaient toujours ailleurs, au-delà.

(Pour Sérah, *dans les loges*. Aussi hautes soient-elles, les loges n'ont pas de fenêtre.)

Ils passaient.

Donc l'évidence, le piano. Si tout commence avec un piano — tout : le Cercle, Fenezia, et bientôt la guerre avec Lamens —, ce n'est pas, néanmoins, à cause de la puissance qu'il suggère. Au contraire. Ce sont des idées de faillite, qui me viennent à l'esprit.

Je prends Fenezia sur sa fin, après sa gloire, à la dernière réunion du Cercle. Les décennies précédentes ont vu nos idéaux lentement s'effriter, s'altérer. Un remaniement si progressif et donc invisible qu'à examiner les sens de *liberté* à trente ans d'intervalle, personne, ni même le Cercle, ne comprend quels chemins la notion a suivis pour ainsi évoluer, durcir en une idée étroite, *égoïste*. Comme si le piano perdait peu à peu son ampleur d'orchestre, pour revenir à son ancêtre aigrelet, tympanon ou clavicorde (dirait Damas, peu sensible à la musique ancienne). Les restrictions économiques — une véritable *guerre*, menée contre les plus faibles — avaient autant joué sur les rapports de peuples ou de classes que sur nos pensées, notre esthétique.

Le tissu du réel s'amincit. On se découvrit avides et grossiers, cherchant les conflits, dont certains militaires. Nos voisins commencèrent en effet par rejeter accords et traités, jusqu'à ce que Fenezia leur

en impose d'encore plus défavorables. La vérité de notre tyrannie apparut avec crudité. Et le piano, son *coffre*, passa pour le monument de nos espoirs déçus ; l'être à son clavier nous parut aussi précaire qu'une gerbe de fleurs au pied d'un mémorial. Son répertoire déclina, que Mercadante avait porté au zénith ; avec ses mélodies à plusieurs voix disparut un pan de notre humanisme.

On le voit : l'histoire de notre musique fait écho à celle de la société entière. Au point que le romancier de notre ruine, à la recherche de moments clés, s'en servirait pour illustrer ceux-ci. Par exemple il décrirait avec minutie ce concert où Sérah confond deux sonates comme la manifestation brutale d'un processus jusque-là souterrain, d'où nous basculons dans l'infamie ouverte. Il s'agissait en fait de concertos pour piano que Mercadante, provocant Gabiati, appela *sonates*. À part un mot (*amour* à la place de *mer*), ils portaient le même titre poétique ; on pouvait aisément se tromper.

Tout se noua en effet à cette époque où la pensée se faussait. Jamais une telle erreur de programme n'eût été possible, avant. Ses conséquences se devinaient dans la panique de Sérah, son désespoir soudain exposé, et les longues minutes de désarroi qui suivirent.

Le Cercle avait bien sûr sa part de responsabilité. Les mots s'abîmaient trop vite pour être remplacés. On en manqua. Cela peut sembler ridicule, vu notre manie du néologisme (les Féniciens ne prononçaient plus une phrase sans y caser un terme spécialisé ou importé de l'étranger). Justement, la

pléthore dissimulait le défaut de substance. Le Cercle perdait visiblement le contrôle. Semble-t-il, ce fut sa seule inquiétude : ne plus dominer, devoir renoncer à ses privilèges. Aussi Annibal demanda-t-il une audience au Conseil de Fenezia (notre parlement), et obtint que celui-ci rappelât les prérogatives de cette « institution multiséculaire », « fleuron de notre culture ». Concrètement, le Doge fit apposer une plaque dans le jardin entre les tours, en grès, gravée. Y figuraient les mots désormais abîmés, comme en hommage aux victimes d'un conflit — mise en garde aux temps modernes que nous trouvâmes un peu niaise ; elle discrédita le Cercle.

Or les tensions avec Lamens et Chine s'exacerbaient. Il eût fallu de l'audace, un saut, ou changer la moitié du lexique. Bref, un passage. Humilié, le Cercle redoubla de prudence. Des mots premiers nous firent bientôt défaut. C'est-à-dire qu'ils ne signifiaient plus grand-chose alors qu'ils désignaient encore des notions essentielles. *Habiter*, par exemple : étions-nous bien sûrs que ces trois syllabes se rapportaient aux parallélépipèdes géants où nous logions, façades en verre et pierre plaquée, si lisses que rien ne pouvait plus les gravir, sauf l'air ?

Demeure figure d'ailleurs sur la plaque en grès des mots perdus ; on le prononce, méditatif.

On se souvient vaguement de briques, de gouttières, de corniches entrecroisées que les chats empruntaient pour passer d'un logement à l'autre, peu nombreux. Et aussi le lierre aux façades, un drap noué au balcon, les cages d'escalier, la toiture en zinc.

Une fenêtre est ouverte. Son rideau ondule. Une musique s'en échappe pour remonter à travers la cour intérieure jusqu'à ma fenêtre.

Telles étaient nos *demeures*.

Remplacez *demeure* par *tour :* c'est à présent la folle symphonie de Mercadante que j'entends.

Le souvenir des concerts de Mercadante me hante. C'est l'époque heureuse de ma vie. J'y pense rarement mais les concerts sont là.

Mercadante réduisit pour piano seul les deux concertos des *Chevaux*, et les travaillait dans son studio au sixième étage. Leurs mélodies passaient par les cages d'ascenseurs. On fut nombreux à en avoir ainsi une idée à l'avance. Pourtant sa création nous stupéfia (et pas seulement parce que la réduction différait en tout de l'original orchestral, dont elle ne gardait que les matériaux). Le public se posa les questions qui attestaient le génie d'une œuvre : Comment Mercadante l'avait-il pensée ? D'où un trille si noir lui était-il venu ?

Un ornement à vide, détaché de la ligne mélodique, cristallisa en effet l'enthousiasme et le malaise ; la vibration dans les graves choqua les mélancoliques. Jouées presto par Sérah, les notes se confondaient, au-delà d'un grognement. Elles semblaient un bruit, une idée vacante, comme un pressentiment. Mais qui va mourir ! s'exclama un vieux peintre dans le public, le maître d'Eusèbe, Valesini.

Les mélomanes jugèrent l'œuvre informe mais scandaleusement belle. On aurait dit que la partition

s'émancipait de la mathématique. Nul chiffre ne lui imposait son phrasé. Une chose vivait, *brute*.

Encore hier soir, à la fin du second mouvement, cette chose m'a *parlé*. Le son du piano ne sait évidemment pas adopter les inflexions ou le grain d'une voix humaine ; des essais ont été réalisés, sans succès. Mais parfois la musique passe dans un endroit du cerveau employé d'habitude à comprendre les mots. C'est du moins ma supposition, fondée sur la *Sonate des chevaux* de Mercadante. Comme ces lettres qu'on associe à une couleur, j'entends alors une *parole* plutôt qu'une mélodie. Elle ne fait pas de sens, cette parole. On ne peut dire qu'elle appartient à une langue étrangère qu'il suffirait de traduire pour en connaître le message. Il n'y en a aucun. Seulement le chant résonne avec une telle intensité qu'il se *décale* pour paraître une voix.

À mon avis, trois notes répétées dans l'aigu enclenchent le phénomène, à cet endroit de la partition, avec ce point d'orgue sur la dernière, qui brille.

Passage.

On va d'un monde à l'autre. Les mots se font ainsi, affirme Damas. Ils gardent de la corde percutée une qualité vibratile.

Première note : tour. Deuxième note : tour. Troisième note : *cri dans le vide*.

Les Féniciens vivent en hauteur. L'Histoire en a longtemps fait des montagnards, coupés de la plaine tout l'hiver. Je préfère Fenezia en tours de cinquante étages. Une verticalité radicale.

De larges balcons malgré la chaleur. Et des grilles en façade, inaccessibles.

Quel contraste, d'ailleurs, ces grilles pauvrement schématiques, avec les élégants motifs de l'écran que Damas place devant le peintre Eusebio, ce matin. On ne trouverait meilleure illustration de la mutation à l'œuvre depuis plusieurs décennies.

L'écran : ses motifs sont tirés des veines du marbre. Noires et grises sur fond blanc, celles-ci dessinent comme à l'encre la silhouette des montagnes où nous aurions vécu (hypothèse « pastorale »). On ne trouve de telles pierres qu'avec les plus grandes difficultés. Dans les carrières, le lapidaire examine des centaines de blocs. Il en coupera quelques dizaines avant d'en découvrir peut-être un dont les veinures, assez complexes, après un long polissage, évoqueront le paysage que l'écran substitue au voisin de table.

C'est un art que personne ne comprend plus : des milliers d'heures de travail pour trouver dans la nature l'imitation de ce qu'un ouvrier produirait en trois coups de pinceaux sur du papier.

Nous cherchions le passage.

Où est-il ? Le passage n'est pas dans la parole quand ses mots sont épuisés. Évoquer n'est pas agir. On se moque d'évoquer, on veut *passer*. Représenter ne mène nulle part, ou alors il faudrait toujours le faire sur une scène, en musique, systématiquement.

Sérah se lève. Elle s'éloigne du clavier sans toucher la feutrine. Elle se tient droite malgré son âge. Elle dit : Mercadante. Où est Mercadante.

Il n'a pas bougé, réplique Damas, agacé.

Quant à Eusebio, qui fixe son papier à dessin, il ne se rend compte de rien vu qu'il est sourd comme un pot. Derrière lui le tableau du musicien représente Mercadante des pieds à la tête, de profil, un peu gothique. C'est en effet lui qui tient la partition, entre deux fenêtres. Le nez du compositeur a de l'ampleur sans être gros ; droit, avec d'étroites narines, au-dessus de lèvres épaisses.

Mercadante regarde le vide, absent, dans une barbe légère. Ses cheveux sont courts, déjà poivre et sel.

Le regard de Sérah revient au tableau. Sans doute les rectangles lumineux des fenêtres guident-ils l'aveugle vers le portrait de son amant.

Son visage est fermé. On ne sait ce qu'elle pense, quand elle fixe ainsi *Mercadante le lendemain de la création de Véga*. Souffre-t-elle encore de son absence ? La cécité protège-t-elle ses meilleurs souvenirs ?

On voudrait surtout parler d'amour mais cela reste impossible. Autant l'*amour*, qu'en *parler*. On ne sait pas décrire le bonheur de Sérah avec Mercadante.

Ils n'ont pas d'enfants. Ils ne vivent pas ensemble. Ils ne se regardent jamais dans les yeux, ou rarement. Sérah détourne les siens, et se concentre sur les mots. Ils parlent souvent dans le noir. Pour eux, on imagine plutôt une église qu'une tour moderne avec trois ascenseurs parallèles.

Si, ils se regardent : pendant les concerts. Mercadante au pupitre et Sérah presqu'à ses pieds, les yeux levés. La topographie relève du cliché, elle est pourtant exacte : l'homme dispensateur — Mercadante dirige

avec une généreuse énergie — et la femme dans l'attente. Sauf qu'ici la puissance véritable est du côté de Sérah, au piano.

Leur premier concert — et donc leur premier regard — remonte aux répétitions de *Véga* dont Sérah interprète un intermède. (La cité de Fenezia invite aussi de jeunes musiciens, parfois de très loin, de villes qui s'étendent autant que Fenezia s'élève.) Une quinzaine d'années, Sérah et Mercadante s'aiment, c'est-à-dire qu'ils donnent ce qu'ils n'ont pas.

Mercadante vient de Lamens, d'une famille de fous. Pour Sérah, il domine la peur et donne la joie qu'il n'éprouve pas.

C'est si étrange, cette joie dans les yeux d'un homme qui n'a connu que le malheur. Elle s'exprimait dans un sourire vers le sol, comme si, à jamais à son pupitre, il regardait celle qu'il aimait avec la bienveillance d'un frère aîné.

Ce sourire lui ouvrait doucement la bouche. Va-t-il parler ? Il se retiendrait, préférant admirer.

Une joie qu'on ne soupçonne guère, dans le portrait du foyer, officiel. Ce tableau est d'ailleurs flanqué par deux paysages minutieux tout aussi hiératiques : la tour de l'Opéra pendant sa construction, puis, à droite, le soir de son inauguration. Les Féniciens emballent les tours pendant qu'ils les élèvent : un filet noir agrafé et tendu masque le chantier de poutrelles et de verre, aux mailles assez larges pour éclairer les ouvriers, bien qu'opaque vu des tours voisines ; il enveloppe les échafaudages, rectiligne mais sombre, absorbant la lumière, atténuant les angles.

À mi-hauteur, l'emballage s'arrête, pour reprendre deux étages au-dessus jusqu'au sommet de la tour ; ce sont les fenêtres du foyer qu'il dégage ainsi, déjà posées, hautes, nettes dans la façade blanche.

Enfin, du trentième au quarantième étage, un mot figure à la verticale en lettres dorées comme brodées sur le voile : *Le Temps* (nom de l'Opéra). Pour être visible d'aussi loin, chaque lettre dépasse largement la taille d'un homme. On se rend mal compte de leur effet, sur un tableau. Mais dans la réalité, les Féniciens se souvinrent longtemps de la force que le mot imprimait à l'air — LE TEMPS —, comme un ordre.

Quelle voix de quel poète avait ainsi retenti, et plié l'atmosphère comme une étoffe, jusqu'à en exprimer sept lettres monumentales ?

Voici un bon exemple, cette énorme injonction, de la démesure qui nous guettait déjà, me dis-je alors.

On la dénonce facilement quand elle relève du béton, ou même d'une symphonie. Mais elle se trouve aussi dans les sentiments. Avant, des mots la neutralisaient, l'effaçaient. On savait se prémunir contre la démesure. Il y avait une vigilance, que l'activité du Cercle renforçait.

Le Cercle. Les historiens ne savent pas à quelle époque remonte cette institution. Qu'on désigne encore son meneur du titre un peu ridicule de *régent* indiquerait sans doute une influence étrangère. Régent suppose un roi quelque part. Or Fenezia est depuis toujours une république, malgré une aristocratie

musicienne de toute façon très relative : tout le monde *joue*. On apprend à lire une partition en même temps qu'un livre. Il est aussi impossible d'ignorer l'harmonie, à Fenezia, qu'ailleurs ses tables de multiplications. Les enfants ne tiennent pas en main un sabre ou un pistolet imités, mais une flûte, un violon, ou au moins un tambourin. Chanter est un savoir premier, comme la cuisine, la couture. Ce régent et la hiérarchie qu'il suppose nous vint-il donc de Lamens ? Rien ne permet de l'affirmer.

Quoi qu'il en soit, le Cercle est assurément antique. Les Anciens nous mettaient déjà en garde contre la démesure. On ne *passe* pas, à s'emporter.

Ils défendaient aussi une certaine idée de l'amour, dans la *retenue*, la *tempérance*.

Se réjouir de ce qu'on renonce à prendre.

Les tours s'élèvent entre des forêts, toujours vertes, humides. Il n'y a pas de symbole, ici. Les Féniciens choisissent cet urbanisme afin de préserver tout ce qui n'est pas l'homme. Des chevaux sauvages et des buffles s'aventurent parfois jusqu'aux portes des résidences. Nous les voyons de nos fenêtres. Le bonheur d'avoir cédé notre espace à leur profit nous a longtemps suffi.

L'amour.

Voir à travers une vitre par-dessus les cimes, ne jamais saisir.

Nous avions aussi les *balcons*. Quand la chaleur tombait, nous nous rendions à leurs balustrades exagérément hautes (celle de Sérah lui arrive au cou). On en tient les montants à deux mains. Personne ne

s'assoit, pour regarder l'herbe des clairières que traverse un animal léger. Les Féniciens y passent des heures. Sous leurs manières rudes (ils élèvent facilement la voix comme à travers les champs et ne s'embarrassent pas de politesse), nos compatriotes sont de grands sentimentaux. La vue d'un animal libre les comble. De loin, ils lui sourient.

Ils aiment aussi les caprices du ciel. Parfois un typhon se tasse en tornade. Ils sortent et le regardent, au loin. Ils sourient, encore. Ils sourient à la beauté vacillante de la trombe, où se prend la lumière du ciel. Ils sont heureux. Ils en oublient d'aimer — ce que Sérah et Mercadante appellent *aimer*.

Ce n'est pas un rêve. Ces villes existent. Mercadante décide de s'y installer des années avant d'y être invité, et pas seulement à cause de son Opéra. Fenezia l'attire parce que la cité, croit-il, respecte le droit.

Mais un droit souple, agile, comme l'idée fénicienne de la musique. Cette dernière est en effet un élément, avec l'air, l'eau, etc. ; elle régule les échanges entre les mondes, et nourrit l'élan qui nous tient ensemble. Nous avons désormais confié cette régulation à la science, en pure perte : la multitude des paramètres à l'œuvre empêche de modaliser les conditions du passage. Mais la musique, elle, connaissait une telle complexité ; elle la *comprenait*.

Un temps nous entrevîmes le *pont*, jamais identique.

Puis Fenezia se ferma. On joua les pastorales de la haine, sur des claviers limités. Le Cercle ne résista

guère. Trop tard, avec Damas, il bascula dans la résistance ouverte. Ce matin Eusèbe et Sérah attendent les propositions du vieux Régent.

Que peuvent-ils encore réparer ? Qu'espèrent-ils, après toutes ces années ?

Entre Abele.

Il porte un tableau. Vous n'allez pas retirer le portrait de Mercadante, s'inquiète Sérah.

Sa question un peu sèche tombe à plat. Soudain je n'y crois plus. Je ne crois ni à Sérah ni à Fenezia, ni à cela : écrire.

Rien ne va. L'énergie me fait défaut. Au bout de quelques phrases, l'enthousiasme se *flétrit* (c'est le terme). L'outrance ne me relance pas mieux : « réguler les échanges », « multitude de paramètres », j'ai beau me payer de mots : rien ne s'ouvre. Je suis à ma table, absent ; ou pire : écœuré. La fenêtre est à ma droite. Il y a le jardin en pente. Vu la grisaille, le soleil ne jouera pas à travers les arbres sur le mur du salon ; Fenezia ne tremblera pas, avec les ombres furtives de leurs branches. Fenezia, Lamens. Abele, Eusèbe… Tout me gêne, les noms, les lieux, l'intrigue. Comment donner forme au récit si je n'ai plus la force d'assembler les images éparses ?

Suspendre et reprendre, Abele porte les tableaux des Archives au foyer, selon les besoins du Cercle. Il ne fait rien d'autre. C'est un travail à temps plein, que de retrouver quelque chose dans les Archives.

Le jeune homme porte ce matin à mains nues *L'offrande de Syroès*. Ses doigts poilus tiennent le cadre

à moulure simple, noire. Normalement il devrait mettre des gants, à cause de la sueur, acide. Le règlement le stipule.

Passé la porte du foyer, Abele redresse devant lui le tableau, qui le dépasse largement. Il le tient droit devant Damaso, le montant inférieur posé sur ses grosses bottes, ses épaules dépassant des deux côtés du cadre.

Les Archives sont aménagées en un vaste sous-sol de plusieurs étages commun à l'ensemble des tours. Fenezia y conserve les décors d'opéra et d'autres mobiliers beaucoup plus anciens, qu'on suppose rituels. Il ne s'y trouve quasi rien d'écrit. Des chars en carton-pâte, des toiles de fond roulées, des châssis peints en chaumières, mais aussi des tableaux, beaucoup de tableaux, de chevalet ou plus grands. Peu d'aquarelles, d'ailleurs. Surtout des huiles. Celle qu'Abele expose à Damaso est d'un dénommé Pilade, inconnu au bataillon.

Abele attend.

Abele.

Malgré sa densité biblique, le nom vacille. *Abele*. Je crains qu'il ne s'éteigne et, avec lui, la fragile énergie du récit.

Cet élan ne tient plus à grand-chose. Une mauvaise nuit, l'esprit brouillé, et de Fenezia il ne reste qu'une tour avec des balcons trop profonds. Il fait sombre. Quelqu'un tourne en rond, au douzième étage, les yeux hagards.

Suspendre. *Abele*. Le nom respire, il s'épaissit. *Abele* : deux « e » accentués, après les deux premières

lettres de l'alphabet, et surtout quelque chose d'opaque, dans le « b ». L'opacité suggère ici la force, la profondeur, l'épaisseur des os plutôt que des jeux d'ombres sur un mur, qui, eux, tiennent plus au « v » de « verre » ou de « vitre ». (Je mentionne le « v » car j'avais d'abord envisagé « Valente » pour le porteur de tableau.)

Abele vient de la même région que Mercadante. Il fréquentait ses frères cadets, à Lamens. Il arrive à Fenezia après la mort du compositeur. On le dit amoureux d'Oronzo (flûtiste). C'est vrai que les deux hommes vivent ensemble. Cela ne veut rien dire, à Fenezia.

Abele. De dos pour Sérah, sa nuque ressort sur l'envers grisé de la toile. Cheveux épais et bouclés. Peau mate, comme Mercadante. Grand, bien que *L'offrande de Syroès* le dépasse d'un bon mètre. Le tableau qu'il tient devant Damas est en effet cinq fois plus haut que large, proportions conformes au canon fénicien. Un cœur emplit son tiers supérieur, un cœur réaliste que soutient une paume en gant de cuir, masculine, malgré les dentelles au poignet d'une manche invisible. Ce cœur saigne, comme arraché d'une bête à l'instant abattue. C'est donc un filet rouge qui occupe les deux tiers inférieurs de la toile, comme si le chasseur offrait l'organe « encore palpitant », afin qu'il sanguinole de quoi satisfaire aux exigences du format.

Il y a un silence.

Non, répond enfin Damaso à Sérah. Il est toujours là, entre les deux Opéras.

(À chaque tableau qui remonte des Archives, la pianiste soupçonne ses collègues de vouloir le mettre à la place du portrait de Mercadante.)

Personne ne décroche un Lamentin, dit Abele en riant, à propos de son origine commune avec Mercadante (« Lamentin », ne pas peser le mot, ne pas y réfléchir, continuer). Tu le veux où ce tableau Damaso ?

Planche d'anatomie dans une tragédie lyrique, ce cœur appartient au chien géant du premier opéra de Mercadante, *Véga*. Syroès le tue, puis découvre une tisserande céleste, endormie dans un fourré de pivoines. Les tiges, quasi rouges, ploient sous les têtes mauves de leurs fleurs. Syroès offre à Véga le cœur du chien géant ; elle le suit dans sa cabane. Ils vivent ensemble et s'aiment le temps que les pivoines encerclent la forêt en un anneau rose, visible depuis le ciel, et vu des dieux. Ceux-ci découvrent Véga. Furieux, ils rappellent la fugitive à sa condition d'immortelle.

Dans la légende originelle, l'offrande du cœur symbolise les pratiques sanglantes auxquelles Syroès renonce, qui se fait bouvier pour la belle tisserande, abandonne la chasse, élève des vaches ; les archéologues voient là une réminiscence de notre *sédentarisation*. Le livret, lui, traite cet épisode de manière littérale.

Sauf qu'avec ce tableau peint après le succès de l'opéra, le format d'un pour cinq recentre le sujet sur les filets de sang comme si — autre version, moins figurative — la main de Syroès, son offrande à Véga dans les pivoines, importait moins que les gouttes dont on remarque alors qu'étirées depuis le bas, elles paraissent s'élever, projetées du sol vers le cœur.