



©Copyright 2011 by Robert Casteels

All rights reserved. No part of this publication may be copied or
reproduced in any form or any means
without the permission of the composer

Cover: original drawing by Cyril Bouton

ISMN: 979-0-9016511-0-4

Féline Colère

pour corps en rut
et cor en fa

poème de Nathalie Racine
musique: Robert Casteels

durée: 4'30"

je claque la porte de ton bureau de verre
et tant pis si tout le monde me voit !!

je plante mes yeux dans les tiens
et d'un revers du bras
dégage tous les dossiers sur le sol

pas de vaisselle à casser !!!
pas grave, le PC fera l'affaire...

tiens et si je me mettais à hurler !!!
en gardant le sourire
et le regard en feu

dans l'agitation qui m'anime
mon chemisier a glissé
découvrant la naissance de mes seins
des gouttelettes de rage perlent
entre leur sillon !!!

je prends possession du bureau
débarrassé de tout le superflu
et mon regard de tigresse en furie
se plante dans le tien

j'attends toujours
le soi-disant joli mail...
ha oui pas le temps !!
tiens il reste bien une lampe
ou je ne sais quoi
à balancer rageusement sur le sol !!!

et le p'tit coup de fil
pas le temps non plus !!!
là c'est toi que je balance du fauteuil...

ma jupe droite largement fendue
est remontée le long de mes jambes
offrant à la vue des curieux
qui l'air de rien
jettent un oeil amusé
par le verre qui nous entoure,
la délicate dentelle d'un triangle.

je suis sur toi,
en plus à moitié nue
et furieuse
du temps qui passe
et que tu ne prends jamais
de toutes ses paroles
que tu lances,
quand tu as le temps
et que tu penses
au moment où elles sont dites
et que tu oublies
L'instant d'après....

alors monsieur le lapin pressé,
qui n'avez jamais le temps

prisonnier sous mon corps
là à présent

sous les débris de ma colère
je vous tiens
et ne vous relâchez
Qu'après vous avoir fait rageusement
l'amour...

là ici et maintenant !!!!!

le temps de remettre
de l'ordre à mes vêtements
et de passer une main dans mes cheveux

je me lève, vous laissant sur le sol
claque la porte vitrée,
traverse le couloir
en souriant à vos collaborateurs
Le taxi est en bas...

je repars..

Nathalie Racine©

1. Partition chant et cor (transposé en ut pour référence)

Robert Casteels©2010

en colère

1 **VOIX** (parlé) (chanté)

Fé - line Co - lè - re

Horn in C *ff*

ff raging

2 *rapide* 3 (le rythme est laissé à l'interprétation de la cantatrice)

(les lettres correspondent aux strophes du poème)

A je claque la porte de ton bu - reau de verre

f

f percussive

4 (les altérations s'appliquent à toute la 'mesure') 5

et tant pis si tout le mon - de me voit!!

f

6 7 8 *très rapide* 9

je plan - te mes yeux dans les tiens et d'un re - vers du bras dé - ga - ge tous les dossiers sur le sol!

B

10 *rapide* 11 *modéré* 12

C pas de vais - selle à cas - ser!!! pas gra - ve, le P - C fe - ra l'af - faire... **D**

fp *p* thoughtful sudden cresc. *p*

13 *lent* 14 15 (une flèche verticale indique une simultanéité) *agité* 16

tiens et si je me met-tais à hur-ler!!! en gar-dant le sou-ri - re et le re-gard en feu

p

cresc. **E** *mf*

17 *modéré* 18 19 20 *agité* 21

dans l'a - gi - ta-tion qui m' a-ni-me

p senza cresc. *p cresc.* *f* *fp*

22 *modéré* 23 24 *agité*

mon che-mi-sier a glis-sé dé-cou-vrant la nais-san-ce de mes seins des gout-te - let - tes de ra - ge per-lent

p *gliss.* *gliss.* *espress.*

25 *agité* 26 27

en - tre leur sil- lon!!!

espress. **F** *mf* *f*

28 *très rapide* 29 30 (parlé) (chanté)

je prends pos-ses-sion du bu-reau dé-bar-ras-sé de tout le su-per-flu et mon re-gard de ti-gres-se en fu-rie

f *mf*

ironique

31 32 33 34 35 36 37 38

se plan-te dans le tien **G**

sf *mf waltzing* *dolce*

39 40 41 42

en accélérant *très rapide*

j' at-tendstou-jours le soi-di-sant jo-li mail... ha oui pas le temps!! tiens il res-te bien u-ne lam-pe

mf *p*

43 44 45 46

furieux

ou je ne saisquoi à ba-lan-cer ra-geu-se-ment sur le sol!!! **H** et le p'tit coup de fil

mf meticulous *fp*

47 48

pas le temps non plus!!! là c' est toi que je ba-lan-ce dans le fau-teuil...

f

49 50 51 52

I *modéré* *moins rapide* *encore moins rapide*

mf meticulous *mf ironical* (without valves) (without valves)

enjôleuse

53 ma ju-pe droi-te lar-ge-ment fen-due 54 est re-mon té-e le long de mes jam-bes 55 of-frant à la vue des cu-rieux

mf

p

56 qui l'air de rien 57 58 jet-tent un oeil a - mu - sé 59 par le verre qui nous en - tou - re,

voix: rapide et agitée
cor: régulier à ♩ = 132

60 la dé - li - ca - te den - tel - le d'un tri - an - gle. **J** 61 62 je suis sur toi, 63 64 en plus à moi-tié nue

65 et fu - ri - eu - se du temps qui pas - se 66 et que tu ne prends ja - mais 67 de tou - tes ces pa - ro - les 68 que tu lan - ces, 69

70 quand tu as le temps 71 et que tu pen - ses 72 au mo - ment où elles sont di - tes 73 et que tu ou - blies 74 L'in - stant d'a - près...

(slow down) (slow considerably to a standstill after the voice)

6

calme ♩ = 69

91 92 93 94 95 96

M *p* le temps de re - met-tre de l'ordre à mes vê - te - ments et de pas-ser u-ne main

p with mute *p legato*

un peu plus vite

97 98 99 100 101 102 103

dans mes che-veux **N** je me lè - ve, vouslais-santsur le sol claque la porte vi-trée

p *p* *p*

104 105 106 107 108

tra-verse le cou-loir en sou - ri - ant à vos col - la - bo - ra - teurs Le

mf *mp*

p with or without mute

*plus vite**très calme**satisfaite :-)*

(chanté sans vibrato)

(finir ensemble)

109 110 111 112 113 (murmuré)

ta-xi est en bas... je re - pars.. Fé - line Co lè - re

p *dim.* *ppp*

pp with mute

2. Clé

EROS
 équidistant
 entre les notes fa ("la colère")
 et fa (le corporel)
 ainsi qu'entre
 ré ("je") et sol # ("tu")

= relation de quinte juste
 entre la note sol ("le regard")
 et le ré du "je"

relation d'octave

relation de triton

féline
 tigresse
 lapin

colère
 claque
 mettais à hurler
 en feu
 l'agitation qui
 anime
 rage
 en furie
 rageusement
 furieuse

du bras
 sein
 jambes
 triangle
 corps
 une main
 cheveux

je
 me
 mes
 m'
 mon
 leur
 ma
 mes

ton
 tout le monde
 les tiens
 le tien
 toi que
 curieux
 tu
 monsieur
 qui
 prisonnier
 vous
 vos
 collaborateurs

plante
 dans
 casser
 glissé
 découvrant
 gouttelettes
 perlent
 entre
 sillon
 prends
 possession
 balance
 largement
 fendue
 remontée
 le long
 offrant
 entoure
 suis sur
 en plus
 à moitié
 nue
 prends
 tiens
 relâchez
 avoir fait
 l'amour
 lève

attends
 toujours
 temps
 pas le temps non plus
 qui passe
 jamais
 quand
 moment
 L' instant après
 alors
 pressé
 là à présent
 qu' après

verre
 voit
 yeux
 et le regard
 vue
 jettent un oeil
 porte vitrée

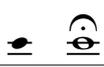
/en gardant
 le sourire/
 /le soi-disant
 joli mail/
 /le p'tit
 coup de fil/
 l' air de rien/
 amusé
 /de toutes
 ces paroles
 que
 lances/
 penses/
 elles sont dites/
 oubliées
 souriant

porte
 bureau
 tous les dossiers
 sur le sol
 vaisselle
 le PC
 superflu
 une lampe
 le fauteuil
 couloir
 taxi
 en bas

nous
 =
 "je"
 +
 "tu"

rapport d' intervalles
 en miroir entre les sons de la voix
 et ceux du cor

8 **3. Horn in F part (with voice part for reference)**

angry
1 **HORN in F** 

Horn in F

Voix **Voice** *ff raging*

Fé - line Co - lè - re

ff

A *fast*
2 (within a given tempo marking, the horn player determines the rhythm)

f percussive

f j claque la porte de ton bu - reau de verre

4 (accidentals remain valid for the whole 'bar')

f

et tant pis si tout le mon - de me voit!!

B *very fast*
6

je plan - te mes yeux dans les tiens et d'un re - vers du bras dé - ga - ge tous les dossiers sur le sol!

C *fast* *moderately* **D**
10 *fp* *p thoughtful* *sudden cresc.* *p*

pas de vais - selle à cas - ser!!! pas gra - ve, le P - C fe - ra l'af - faire....

(arrow pointing to the right indicates an accelerando)

13 *slow* (open)⁹

(a vertical arrow indicates a rest or a pitch that has to take place at a specific moment of the voice line)

tiens *p* et si je me met - tais à hur - ler!!! en gar - dant le sou - ri - re et le re - gard en feu

16 **E** *restless* *moderately* *restless*

mf *p senza cresc.* *p cresc.* *f* *fp*

21 *moderately*

p *gliss.* *espress.*

dans l'a - gi - ta - tion qui m'a - ni - me mon che - mi - sier a glis - sé dé - cou - vrant la nais - san - ce de mes seins

24 *restless* **F** *restless*

mf *espress.*

des gout - te - let - tes de ra - ge per - lent en - tre leur sil - lon!!!

27 *very fast*

f *mf* *f*

je prends pos - ses - sion du bu - reau dé - bar - ras - sé de tout le su - per - flu

10

G *ironic*

30

et mon re-gard de ti-gres -se en fu-rie se plan-te dans le tien

36

dolce

accelerating

p

j' at-tends tou-jours le soi-di-sant jo-li mail... ha oui pas le temps!!

42 *very fast*

H *furious*

mf meticulous *fp*

tiens il res-te bien u-ne lam-pe où je ne sais quoi à ba-lan-cer ra-geu-se-ment sur le sol!!!

46

et le p' tit coup de fil pas le temps non plus!!! là c' est toi que je ba-lan-ce dans le fau-teuil...

49 **I** *moderately* *less fast* *slower*

mf meticulous *mf ironical*

(without valves) (without valves)

53 *coaxing* (change pitch when the singer sings the word "jambe")

p
mf

ma ju - pe droi - te lar - ge - ment fen - due est re - mon té - e le long de mes **jam - bes** of - frant à la vue des cu - rieux

56 (echo exactly the rhythm of the previous bar)

qui l'air de rien jet - tent un oeil a - mu - sé par le verre qui nous en - tou - re,

60 (silence when the singer sings the word "triangle")

J *horn: evenly at $\text{♩} = 132$*
voice: fast and restless

(keep repeating, independently from the voice's rhythm)

la dé - li - ca - te den - tel - le d'un **tri - an - gle.** je suis sur toi, en plus à moi - tié nu - e

65

et fu - ri - eu - se du temps qui pas - se et que tu ne prends ja - mais de tou - tes ces pa - ro - les que tu lan - ces,

70 *horn slows down* *horn slows down considerably to a standstill with the voice*

quand tu as le temps et que tu pen - ses au mo - ment où elles sont di - tes et que tu ou - blies L' in - stant d' a - près...

K

very slow

a little less slow than very slow

again less slow

(with straight mute)

moderately

75

pp ominous

pp

p

alors mon -sieur le la-pin pres -sé qui n'a -vez ja-mais le temps pri-son -nier sous mon corps

less moderately

again less moderately

a little fast

faster

(play these four notes, together with the soprano)

80

without mute f cuivré alla caccia

f

mf

f

là à pré-sent sous les dé-bris de ma co-lère - je vous tiens et ne vous re-lâ-che-rez

very fast

hellish, having broken loose

84

(lift the bell/ all glissandi)

ff

fff wild

fff

Qu' a-près vous a-voir fait ra-geu-se-ment l' a-mour...

L

87

là i-ci

89

(muted)

et main-te-nant!!!!

91 **M** *calm* ♩ = 69

p with mute *p legato*

le temps de re - met - tre de l'ordre à mes vê - te - ments et de pas - ser u - ne main

97 **N** *a little faster*

p *p*

dans mes che - veux je me lè - ve, vous lais - sant sur le sol claque la porte vi - trée

104 (without mute) written pitch g

mf *mp*

tra - verse le cou - loir en sou - ri - ant à vos col - la - bo - ta - teurs Le

faster *calm* *satisfied :-)*

p *dim.* *pp* *ppp*

ta - xi est en bas... je re - pars.. Fé - line Co lè - re

4. Erotophonie - Pornophonie

Robert Casteels©2011

Des fresques explicites de Pompéi et d' Herculaneum aux sculptures *Made in Heaven* de Jeff Koons (1990), en passant par les oeuvres photographiques de Robert Mapplethorpe (1980), le sexe a de tout temps inspiré les artistes visuels. Chaque époque a produit son scandaleux *Olympia*¹. Chaque époque produit également son scandale musical. La musique européenne est largement basée sur l' expression sublimée de sentiments humains ainsi que sur le principe de tension – résolution. Cependant, est-il raisonnable sans ridicule de chercher des allusions sexuelles dans presque chaque pièce de musique? La musique peut elle être essentiellement érotique, voire même pornographique? Ma composition de deux oeuvres d'inspiration érotique² m'a conduit à questionner³ la relation entre Eros et la musique. Cet article relate un périple personnel sur les traces de leurs escapades.

E perchè no?

Le contenu de certaines fresques de Pompéi et d' Herculaneum sont explicites comme le sont les chansons littéraires des écrivains latins Catulle et Horace. A défaut de partitions ou d' enregistrements, je passe.

La musique chorale du Moyen Age abonde de symbolisme sexuel. Je prends pour exemple la chanson intitulée *Tutto lo Di*⁴ de Roland de Lassus⁵. Au premier degré, cette chanson pour double chœur exalte la joie de vivre et la création dans un contexte catholique: "Toute la journée, tu me dis: chante, chante!/ Ne vois-tu pas que que je suis hors d' haleine?/ Pourquoi tant chanter? / Je préférerais que tu me dises: joue, joue!/ Non pas sur les cloches d' église pour les nones⁶, mais sur ton clavecin". Au cours d' une répétition avec une chorale universitaire à Singapour, j' avais séparé le chœur sur scène, à gauche les femmes et à droite les hommes, afin de mieux faire ressortir la polyphonie stéréophonique. Les mines des choristes s' assombrirent après leur avoir expliqué l' allégorie sexuelle : les cloches symbolisent les organes génitaux masculins et les cordes du clavecin les organes génitaux féminins. La réprobation fut totale lorsque je tentai d' élucider les deux derniers vers dont la traduction n' est pas donnée dans les partitions éditées et souvent omise dans les programmes de concert: "*O se camporariro rorigine S' io t' haggio sott' a stogne*". Ce qui signifierait: "Ah si je vis, ah je ris, aussitôt que je t' aurai sous mes ongles⁷". Pour les choristes, il était impensable que la grande musique chorale européenne de la Renaissance puisse puiser son inspiration en-dessous de la ceinture. *E perchè no?*

Arcimboldo

Le napolitain Alessandro Scarlatti⁸, père de Domenico, a composé une cantate pour ténor et continuo sur un texte en dialecte napolitain intitulée *Ammore brutto figlio de pottana*⁹. Le jardinier Cicco désire Zeza, mais ses trop petits moyens financiers (sa trop petite bourse) ne lui

permettent pas d'atteindre son but. L'incapacité financière de Cicco devient une métaphore de son impuissance sexuelle. Cette courte cantate sonne comme de la joyeuse musique de revue cabaret, époque baroque, sans complexe. Les noms de plantes sont autant de clin d'oeil aux organes sexuels homomorphes¹⁰. C'est trognon et me rappelle Arcimboldo¹¹.

Jean Sebastian Bach est né une génération après Alessandro Scarlatti, la même année que Domenico. La personnalité de J.S. Bach n'évoque pas de prime abord la légèreté d'esprit. Sa musique tomba dans l'oubli pendant un siècle¹². Le processus de réhabilitation de la musique de Bach s'accompagna d'une sacralisation de sa personne. Et pourtant, je suis certain que J.S. avait un réel sens de l'humour. Dans chaque portrait le représentant, il arbore un sourire dans la commissure des lèvres. Bach composa aussi 25 cantates profanes dont la cantate BWV 212 connue sous le nom de 'cantate paysanne'. Mieceke, la fille de ferme, prétend remettre à sa place un garçon entreprenant, mais néanmoins se lance dans un air "Ach es schmeckt doch gar zu gut"¹³. Le continuo accompagne les violons et altos aux sonorités joyeuses, certes, mais accompagne aussi un texte polisson dans lequel Mieceke compare littéralement l'expérience amoureuse de ses entrailles à un fourmillement de puces, de punaises et de bourdons... Et oui, c'est du Bach.

Adam et Eve

Au sommet de sa renommée, âgé de 64 ans, l'autrichien Franz Joseph Haydn consacre dix-huit mois de 1796 à 1798 à composer un vaste oratorio intitulé *La Création*. Il y décrit musicalement la création du monde, jour par jour, successivement les éléments, plantes, planètes, oiseaux et poissons. Après les animaux, la création de l'homme et de la femme au sixième jour est l'apex de toute l'oeuvre. Comment Haydn allait-il représenter musicalement Adam et Eve? Sa solution est lumineuse. Au lieu de les décrire physiquement, Haydn utilise un double miroir et décrit les qualités masculines vues d'un point de vue féminin et celle de la femme vues du point de vue masculin, le tout évidemment selon les normes de son époque. Dans la première partie de l'air¹⁴, les accords chromatiques, le rythme croche pointée double croche, ainsi que l'ajout de trompettes et timbales font référence à Adam, "der Mensch, ein Mann und König der Natur". Dans la deuxième partie¹⁵, pour évoquer Eve, le même thème musical est transformé en une courbe mélodique avec un dialogue entre le solo violoncelle et les bois. Le génie de Haydn est d'avoir conservé le même thème: simple, efficace, sensuel, mais il fallait y penser.

Voudrais ou voudrais pas?

J'aurais pu choisir *Così fan tutte*¹⁶ avec son titre bien macho ou l'air du catalogue¹⁷ ou *Les Noces de Figaro*, oeuvres qui contiennent des allusions érotiques que Wolfgang Mozart a su exprimer musicalement avec un génial et superbe brio. Cependant je décernerais volontiers la palme d'or de subtilité¹⁸ érotique à Amadé Mozart pour un passage précis de son *Don Giovanni*¹⁹. Nous sommes dans l'acte un, deuxième tableau, duo numéro 7. L'air s'intitule *La ci darem la mano*²⁰. D'un côté, Don Juan, l'aristocrate sûr de lui, le *nobil Cavalier*²¹, virtuose de la séduction, raffiné, menteur, intelligent. De l'autre, Zerline, la paysanne naïve, hésitante, étourdie. Le souriant et tendre Don Juan engage le dialogue. Son chant est tout de paroles

mielleuses, mais les soupirs des vents dans l' orchestre expriment tantôt ses gracieuses courbettes, tantôt les soupirs de sa libido encore inassouvie. Le séducteur opère sans hâte. A chaque nouvel assaut, l' hésitation et l' inquiétude de la victime grandissent: *vorrei, non vorrei*²². Les exhortations répétées de Don Juan, *Vieni, vieni*²³, laissent imaginer un crescendo érectile, soutenu et renforcé par les hésitations de Zerline *Non so più forte*. Le moment précis où Zerline succombe se situe au moment où la musique passe de la mesure binaire au ternaire, à savoir du 2/4 au 6/8²⁴, et ceci sans changer le tempo. Ici, Mozart est insurpassable. Comme si la sensualité du corps féminin avait répondu avant son expression verbale. Je veux dire que Zerline a déjà cédé avant qu' elle ne le chante. Ce n' est qu' à cet instant précis où le binaire vacille dans le ternaire ternaire que le premier contact physique entre les 2 personnage peut apparaître sur scène: cette subtilité échappe à nombre d' interprètes et metteurs en scène et c'est dommage! Ce qui reste mystérieux à mes oreilles est que ce duo, qui n' est en fin de compte rien de plus qu' un court dialogue d' une coquette prête à se laisser séduire par un libertin, reste un des plus beaux duos d' amour. C' est ce sens dépourvu de séduction que lui donne l' écrivain danois Karen Blixen dans sa nouvelle *Babettes Gæstebud*²⁵: l' invité d' honneur du dîner, le général Löwenhielm, chante cet air de Mozart en français²⁶. Le début est accompagné au piano, après quoi le reste du duo est chanté *a cappella*, ce qui démontre -si besoin en était- la beauté sublime de la ligne mélodique mozartienne. La dynamique de séduction dans l' opéra disparaît et fait place tout naturellement à une déclaration d' amour entre amants séparés à nouveau réunis, l' espace d' un dîner extraordinaire réalisé grâce à la générosité de Babette.

Nul n' oublie son premier amour

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen, veut dire : tout à fait fantastique²⁷ et à interpréter passionnément. Cette inscription en tête du premier mouvement de la *Fantaisie pour piano opus 17* de Robert Schumann indique précisément l' émotion de l' oeuvre. Le contexte autobiographique des sentiments de Robert Schumann pour Clara Wieck, contrariés et exacerbés par l' opposition véhémente du père de Clara, est bien connu²⁸. Que ce premier mouvement d' une durée de dix à treize minutes aurait été initialement conçu comme une composition à part entière ne m' étonne guère mais m' importe peu. J' appartiens à la génération qui a grandi avec l' écoute de la pianiste Martha Argerich en concert²⁹. Après avoir entendu Argerich jouer des sonates de Scarlatti et la suite *En plein air* de Béla Bartók dans la salle du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, j' avais décidé d' abandonner la musique. J'ai aujourd'hui une dette envers mon professeur de piano au conservatoire, Robert Leuridan, qui m' a ramené à la raison. J' évite soigneusement d' écouter l' opus 17 de Robert Schumann parce que si l' interprétation est excellente, son érotisme bouillant me plongera dans une tristesse accablante. Si l' interprétation s' apparente à un massacre, le travesti pornographique m' enragera. Pour tout un chacun, certaines oeuvres artistiques sont gravées ad vitam dans la mémoire parce qu' elles restent liées à des circonstances très personnelles. Cet opus 17 a été le contexte sonore de ma première connaissance 'biblique' d' une femme , aussi je m' adjuge le droit à une lecture subjective de la partition. Comme un aveu douloureux qui explose avec d' autant plus de force qu' il a été trop longtemps contenu, un torrent de lave incandescente en doubles croches jaillit d' un appel d' octaves ascendantes. Enchaînant sur le même bouillonnement de doubles croches, le deuxième thème³⁰ sonne comme une tentative d' explication de l' aveu. Comme le timide qui emberlificote le fil de son discours, la mélodie se perd dans l' extrême registre grave³¹. Le sens

tonal devient flou. Le deuxième thème revient³², puis s' évapore. Le tempo ralentit. Le deuxième thème s' achève sur une dernière note fa qui n' appartient même pas à son accord septième diminuée. Lourd silence: l' embarras d' en avoir trop dit, l' absence de réponse, la présence d' une non-réponse? Cinq déclarations³³ d' airain tonnent *fortissimo* avec violence et se succèdent dans un cycle descendant de quintes. Cette dialectique du discours amoureux est répétée³⁴, puis se dilue dans un nouveau monde sonore, entièrement différent³⁵, marqué *Im Legendenton*³⁶. Peu importe l' évocation d' un passé légendaire, de paysages lointains. J' entends surtout une grande distance. J' imagine un discours amoureux qui tente de combler cette distance, qui s' impatient, qui redouble d' effort. Le deuxième thème revient³⁷. L' orateur amoureux change de stratégie, hésite entre pointe d' humour et pointe d' humeur. Un instant d' arythmie cardiaque. Le premier thème surgit pour la cinquième fois³⁸. Peu m' importe qu' il corresponde à la réexposition dans le cadre de la forme rondo-sonate. La musique s' achève avec une citation du lied *An die ferne Geliebte*³⁹ de Ludwig van Beethoven. Calme. Sérénité. Acceptation. Nul n' oublie son premier amour.

Une secrète blessure Tristanesque au fin fond des fjords?

De 1867 à 1901, le compositeur norvégien Edvard Grieg a publié en dix recueils pas moins de 66 pièces brèves pour piano intitulées *Lyriske Stykker*. L' avant-dernière pièce⁴⁰ du troisième recueil s' intitule *Erotikk* en norvégien⁴¹. Grieg devait donc avoir 43 ans lorsqu' il a composé en 1886 cette pièce de 36 mesures de structure ternaire ABA. Une atmosphère de nocturne rêveur en fa majeur dans un tempo très lent avec l' indication supplémentaire *molto tranquillo e dolce* n' évoque pas immédiatement une expérience érotique. Nous savons que ces *Pièces lyriques* étaient pour Grieg une sorte de journal personnel. A la lecture-écoute du journal on perçoit une grande pudeur (un seul thème à peine développé), un effroi d' en avoir déjà trop révélé (une seule mesure en nuance *forte*, le reste restant doux ou très doux), une ancienne blessure mal cicatrisée (le faible battement cardiaque de triple et double croches dans l' accompagnement)... Une secrète blessure Tristanesque perdue au fin fond des fjords?

Les arcs de la séduction

Saviez-vous que Camille Saint-Saëns était homosexuel? Cela n' a sans doute rien à voir avec la question et écoutons plutôt son opéra *Samson et Dalila*. Nous sommes dans la scène 3 à la fin de l' acte 2. Dalila veut séduire Samson pour qu' il lui révèle la source surnaturelle de sa force physique. La transmutation est simple: l' apparente faiblesse féminine devient la force victorieuse alors que la force masculine se débande en défaite humiliante⁴². Le grand air "Mon cœur s'ouvre à ta voix" comprend deux couplets, chacun suivi d' un refrain. Le texte lu à froid ressemble plus à de la poésie à l' eau de rose voire à de la littérature ferroviaire. Répondant à la déclaration d' amour enflammée de Samson, comme seul peut le faire un ténor sur un sol bémol aigu, Dalila sait qu' elle le tient désormais à sa merci avec ces mots du premier couplet sur une texture de cordes divisée en 21 voix réelles⁴³: "Mon cœur s'ouvre à ta voix/ comme s' ouvrent les fleurs/ Aux baisers de l'aurore!/ Mais, ô mon bien-aimé,/ pour mieux sécher mes pleurs,/ Que ta voix parle encore!/ Dis-moi qu'à Dalila/ tu reviens pour jamais./ Redis à ma tendresse/ les serments d'autrefois,/ ces serments que j'aimais!". Le refrain⁴⁴ enchaîne avec deux phrases

chromatiques descendantes non doublées par l' orchestre⁴⁵ sur "Ah! réponds à ma tendresse!/ Verse-moi, verse-moi l'ivresse!". Le mot 'tendresse' coïncide avec l' accord de septième de dominante, tandis que sur le mot 'ivresse', Saint-Saëns diffère cet accord de septième de dominante par un accord de neuvième de dominante. Dalida est donc en train de tisser sa toile séductrice autour de Samson avec la même efficacité patiente que Don Juan sur Zerlina. Premier arc *legato senza accelerando* sur un accord de neuvième dominante "Réponds à ma tendresse!". Transposition une quarte juste plus haut en si bémol mineur "Réponds à ma tendresse!". Transposition une tierce mineure plus haut en ré bémol majeur doublé par la flûte et le cor anglais sur "Ah", voyelle propice à développer un point d' orgue soutenu sur le sol bémol aigu⁴⁶. A ce stade-ci d' intoxication érotique, l' exclamation monosyllabique "Ah" va bien au delà des mots. En l' espace de huit mesures, Saint-Saëns a construit trois arcs qui s' ouvrent à des hauteurs successivement plus hautes, suivis d' un arc moins élevé, prolongé par un mélisme aboutissant sur un dernier arc encore plus bas. Cinq arcs. La force dramatique réside dans le fait que les deux premiers arcs seulement épousent le texte "Réponds à ma tendresse!", tandis que "verse-moi l'ivresse" coule en quelque sorte sur les trois derniers arcs. Jessye Norman esquivé la tentation de ralentir dans le premier couplet sur "Réponds à ma tendresse!", et sait garder son seul point d' orgue pour le deuxième couplet, quatre mesures avant la lettre Q. *Ascoltare la diva Jessye Norman, e poi morir.*

Histoire d' O : ne me touchez pas

Le passage de Saint-Saëns à Debussy s'impose: il suffit de comparer les notes de "Réponds à ma tendresse" avec le solo de flûte qui ouvre le *Prélude à l' Après-midi d' un faune*⁴⁷. Claude-Achille Debussy composa ce prélude symphonique entre 1892 et 1894 sur le poème éponyme que Stéphane Mallarmé avait écrit en 1876. Je cite les premiers vers : "*Ces nymphes, je veux les perpétuer,/ Leur incarnat léger, qu' il voltige dans l' air/ Assoupi de sommeil touffu./ Aimai-je un rêve?*" . Le ballet que créa Vaslav Nijinsky en 1912 sur cette partition comprenait un faune et des nymphes. L' érotisme de sa chorégraphie scandalisa le public à cause de la sauvagerie sexuelle du faune, une créature mi-homme mi-bouc de la mythologie grecque. Imaginons l' hystérie expressionniste qu' un Richard Wagner ou Richard Strauss auraient créé sur un tel poème. Au contraire, la musique de Debussy est tour à tour évanescence, sensuelle et langoureuse. Les accords de septième se succèdent sans résolution. Et quand il se résout à résoudre, Debussy nous amène sur un accord parfait qui sonne comme une telle nouveauté. Les rythmes sont fluides. L' utilisation que Debussy fait de la gamme par entiers, laquelle par définition élimine toute dissonance de demi-tons, nous donne l' impression de flotter. Des questions sont posées. Les réponses s' évaporent dans le non-dit. Tout est dans la suggestion : toucher, un peu, beaucoup, où, comment.

Dans le château du roi Mark, Tristan et Yseult⁴⁸ parcourent un long⁴⁹ chemin du non-toucher au premier toucher⁵⁰. Cela représente pas moins de trente-sept minutes de musique depuis leur premier cri de reconnaissance mutuelle jusqu' à leur extase "*O ew'ge nacht/ süße Nacht!*"⁵¹. Soit une petite mort qui dure près de quatre heures et dont la partition orchestrale ne compte pas moins de 1025 pages. Il n' y a que l' érotisme japonais ou Maeterlinck qui font mieux dans le non-toucher: "Ne me touchez pas"⁵², sont les premiers mots que répète quatre fois Mélisande, sinon elle se jettera à l' eau.

Soixante-quatre si bémols graves pelviens

Plaisir sensuel de la virtuosité instrumentale en concert. De nos jours, tout est virtuellement possible en studio d'enregistrement. Sur scène en récital, l'interprète doit satisfaire son public en se lançant sans filet de sauvetage dans des pirouettes pyrotechniques du même niveau que celles créées par les logiciels en studio. Comme le toréador amoureux de la mort qui se tient cambré le plus près possible du taureau qu'il nargue, le virtuose aime prendre des temps insensés qui frisent le ridicule musical et la catastrophe de se planter sur scène au vu et au su de tous. Tout est grand chez Serge Rachmaninov: ses mélodies qui s'allongent à l'infini à l'instar des plaines russes, ses amitiés, ses dépressions nerveuses, son élégance musicale, sa virtuosité phénoménale, sa main énorme qui pouvait plaquer l'intervalle de douzième majeure⁵³. Dans son *prélude opus 23 numéro 2* composé en 1903, le si bémol le plus grave du piano résonne treize fois et le si bémol à l'octave supérieure de ce dernier pas moins de 51 fois. La probabilité statistique que la note si bémol se produise le plus grand nombre de fois dans le ton de si bémol majeur est évidemment une caractéristique de la musique tonale d'accord bien tempéré. Cependant dans ce prélude, ces si bémols graves sont martelés au moins toutes les 4 secondes. Les courtes incursions en ré mineur⁵⁴, le lancinant deuxième thème⁵⁵ qui s'élève avec désespoir comme s'il tentait d'échapper à l'inertie de la force de gravité, la coulée vertigineuse⁵⁶ vers le retour du premier thème et l'avalanche d'accords⁵⁷ qui s'effondre sur la pédale de dominante, tout cela ne fait que mettre en évidence et accentuer les coups de buttoirs pelviens⁵⁸ des si bémols graves. Il faut être pianiste assis à son piano pour ressentir la force animale de ce son quand il jaillit d'un grand piano à queue de concert et qu'il frappe⁵⁹ en plein tympan.

Terminer nue ou non?

L'érotisme sans ambiguïté de *Salomé*, opéra composé par Richard Strauss en 1905, est bien connu. La danse des sept voiles est souvent considérée comme l'orgasme théâtral de l'opéra. Ce strip-tease pose un double problème aux metteurs en scène⁶⁰. Premièrement, comment soutenir l'intérêt du spectateur pendant sept minutes de musique de qualité moyenne⁶¹, alors que les sopranos dramatiques sont choisies plus pour leurs qualités vocales leur permettant de surmonter de larges forces orchestrales, que pour le degré de séduction de leurs corps dansants, ce qui rend évidemment peu plausible la réaction enflammée⁶² d'Hérode? Deuxièmement, quelle est la limite de dévoilement que tolère la soprano du rôle titre et son public conservateur? Terminer nue ou non, telle est souvent la piteuse question⁶³. A mon avis, le véritable climax érotique de toute l'oeuvre se situe au chiffre 348 page 339 de la partition d'orchestre. Triple caveat: primo il faut que les cuivres de l'orchestre respectent la nuance *pianissimo* écrite par Strauss tandis que les cordes, hautbois et heckelphone développent un puissant *crescendo*⁶⁴, secondo que le chef accorde et équilibre parfaitement l'accord orchestral en do dièse major et le fait coïncider avec le verbe "*geliebt*", enfin tertio qu'à ce stade-ci de fatigue sur scène, la Salomé parvient encore à chanter *piano* dans un tempo douloureusement lent. Si ces trois conditions sont réunies, alors ce climax sado-érotophone vaudra plus que sept danses pornophones toutes voiles dévoilées.

Furie sapphique

Si je vous demande à brûle-pourpoint quels opéras de la première moitié du vingtième siècle vous associez au sexe, il y a de fortes chances que vous citiez *La Tosca*⁶⁵, *Lulu*⁶⁶ ou *Lady Macbeth*⁶⁷. Et pourtant. Peu de musiciens même savent que le très respectable académicien Herr Dr Paul Hindemith a composé trois opéras qui ont fait scandale en leur temps, parce qu’ils traitent de manière directe du désir sexuel. *Mörder, Hoffnung der Frauen*⁶⁸ en 1919 est expressionniste et violent. Dans *Das Nusch-Nuschi*⁶⁹ un général âgé se laisse castrer par un animal mythique afin d’échapper à la condamnation à mort pour un crime d’adultère qu’il n’a pas commis contre son souverain. Cette farce burlesque se termine dans l’hilarité générale. En 1921 à l’âge de 25 ans, Hindemith compose en trois semaines un troisième opéra de chambre de vingt-trois minutes intitulé *Sancta Susanna*. Comme chez Wagner⁷⁰, les femmes y sont soit des saintes soit des putains. Susanna est une nonne lesbienne en proie à des crises d’hystérie sexuelle qu’elle a de plus en plus de mal à réprimer. Finalement, Susanna demande à ses co-religieuses de l’emmurer vivante. L’opéra inclut rires démoniaques, invocations à Satan⁷¹, gémissements, soupirs ainsi qu’un couple exhibitionniste qui fait l’amour en plein air dans le cimetière de l’église. Musicalement *Sancta Susanna* est un chef-d’œuvre méconnu. Une longue et douce pédale⁷² de cinq minutes sur un sol dièze aigu tenu par l’orgue crée immédiatement un climat de mystère inquiétant. Le baiser dans les mesures 304 et 305 rappelle *Salomé*⁷³. Une montée chromatique explose sur un colossal accord en do majeur à la mesure 491 sur le dernier mot de la phrase suivante: “*So helfe mir mein Heiland gegen den euren*⁷⁴!”, alors que Susanna s’est complètement devêtue dans l’église, tente d’arracher le pagne d’une statue du Christ crucifié pour s’unir physiquement à Lui. Furax Lesbos.

Je reviens un instant aux trois opéras que vous auriez pu citer : dans *La Tosca*, Puccini décrit l’érection grandissante de Scarpia par un thème constitué d’un arpège ascendant⁷⁵, *Lulu* contient un rare exemple d’un autre personnage ouvertement lesbien, la Comtesse Geschwitz⁷⁶, et dans *Lady Macbeth* Shostakovich représente musicalement la flaccidité pénile post-coïtale par un simple glissando descendant *fortissimo*⁷⁷ au trombone, d’un effet hautement comique.

Se rincer l’oreille - Se boucher les oreilles

De son vivant il fut affablié du sobriquet de “petit maître érotique”. Après sa mort, il devint “le moine voyou⁷⁸”. Je parle de Francis Poulenc. Poulenc a composé un ballet érotique intitulé *Les Biches*⁷⁹, un drame surréaliste et facétieux *Les Mamelles de Tirésias* exhortant les Français à faire des enfants, et en 1925-1926, huit *Chansons Gaillardes*, à propos desquelles le compositeur insiste qu’elles sont des chansons, pas des mélodies. Les textes anonymes du dix-septième siècle sont gentiment coquins. De la première chanson⁸⁰, je cite: “Ma maîtresse est volage,/ Mon rival est heureux;/ S’il a son pucelage,/ C’est qu’elle en avait deux”. Chacune des huit chansons recèle de délicieuses trouvailles pianistiques, comme le *staccato* qui accompagne les vers “Une fille sans tétons/ Est une perdrix sans orange⁸¹”, ou les deux exclamations pianistiques qui concluent l’*Offrande*, la chanson numéro six, dont voici le texte: “Au Dieu d’Amour une pucelle/ Offrit un jour une chandelle,/ Pour en obtenir un amant/ Le Dieu sourit à sa demande/ Et lui dit: Belle en attendant/ Servez-vous toujours de l’offrande”. La transparence de l’écriture pianistique permet de comprendre chaque mot. Poulenc démontre que la musique peut être

élégante sans être mièvre, que le verbe peut être franc sans être vulgaire. Ecouter José Van Dam interpréter ces chansons en concert à La Monnaie, c' est comme se rincer l' oreille!

Le compositeur Australien Michael Smetanin accomplit exactement la démarche inverse de Poulenc. *Skinless Kiss of Angels*, oeuvre de vingt-sept minutes composée en 1992 pour mezzo soprano, baryton et seize instruments, consiste en une ouverture instrumentale, sept poèmes de trois poètes australiens contemporains et trois télégrammes. Le texte de ces télégrammes provient de l' authentique correspondance télégraphique entre le poète russe Mayakowsky et sa muse, Lilya Brik⁸². Ce texte est murmuré. Après le poème *cunt (where I inhabit you)*⁸³ de Daniel Keene au texte cru martelé par le baryton accompagné par une texture homorythmique et des couleurs instrumentales qui rappellent Benjamin Britten, le *seduction poem* d' Alison Croggon est chanté par la mezzo soprano en même temps que le baryton chante le poème *beast* de Daniel Keene. Ces deux derniers poèmes célèbrent le désir sexuel sans inhibitions dans un vocabulaire contemporain. Alors que Poulenc veut que chaque mot chanté reste intelligible, l' auditeur de Smetanin ne comprend plus rien des textes explicites et va garder une impression de colère, frustration et agression. Se boucher les oreilles.

Le viol de la tierce mineure

En théorie musicale, un intervalle est la distance entre deux notes. L' intervalle est appelé mélodique si les notes sont jouées l' une après l' autre ou harmonique si les notes sont jouées simultanément. Dans *Le Viol de Lucrèce*, son premier opéra de chambre⁸⁴ composé en 1946, l' anglais Benjamin Britten sexualise les intervalles musicaux. La tierce mineure figure les lèvres ouvertes du sexe disponible de Lucrèce. Cet intervalle revient à plusieurs moments cruciaux: au début de l' acte 1⁸⁵ quand Tarquin offre un toast à la vertu et à la beauté de Lucrèce, durant toute la scène 2 dans la calme maison de Lucrèce, à la fin de l' acte 1⁸⁶ quand Tarquin lui souhaite bonne nuit, quand Tarquin hors de lui prend Lucrèce dans ses bras⁸⁷, quand la servante et la nourrice de Lucrèce arrangent les fleurs⁸⁸, et sur les derniers mots de Lucrèce au moment où elle se suicide en se poignardant⁸⁹. La quarte juste représente Collatinus, le vertueux mari de Lucrèce. La quarte diminuée ou tierce majeure représente Tarquin: Prince de Rome⁹⁰, pendant toute la scène finale de l'acte 1⁹¹ "Goodnight". L' intervalle de Tarquin est plus grand que celui de Lucrèce et surtout peut l' englober. Britten associe⁹² des tonalités en dièzes aux femmes et en bémols aux hommes. Comment représenter musicalement le viol proprement dit? Au moment où Tarquin monte sur le lit de Lucrèce, le temps est subitement suspendu par un quatuor chantant a cappella "See how the centaur mounts the sky/ And serves the sun with all its seed of stars⁹³". Ce court quatuor vocal culmine dans un intermède instrumental⁹⁴ durant lequel se produit le viol proprement dit. Britten et son librettiste Ronald Duncan augmentent la tension en laissant le spectateur imaginer l' horreur du viol⁹⁵. L' acte de pénétration forcée est décrite par le rythme de 2 courtes, 1 longue, 1 courte valeurs dans un tempo effréné. Ce passage violent rappelle la chevauchée à bride abattue de Tarquin vers Rome durant l' intermède entre les deux scènes de l' acte 1⁹⁶. Chez Britten, faut-il interdire les tierces aux mineurs?

Much ado for just a va-et-vient

Je t'aime... moi non plus est une chanson écrite par Serge Gainsbourg à l'origine en 1967 pour Brigitte Bardot. En 1969, Gainsbourg enregistra une nouvelle version avec sa partenaire d'alors, Jane Birkin. Cette chanson comporte trois niveaux: la musique sans le texte, le texte sans la musique, le texte avec la musique. Avec son do majeur, la basse qui s'en tient aux degrés de tonique, sous-dominante et dominante, un accord de mi majeur, une courte incursion en la mineur, un seul timbre de clavier électronique analogue des années soixante, la musique ne recèle rien de particulièrement remarquable ni érotique. En lui-même, le texte n'aurait pas dû causer un tel scandale, parce qu'il déclare que l'amour réduit à sa dimension physique n'a pas de sens: "Je vais et je viens, entre tes reins/ Tu es la vague, moi l'île/ L'amour physique est sans issue"⁹⁷. Par contre, diluer l'indigence de la musique et du texte dans les gémissements, respirations, petits cris de Brigitte Bardot, la voix incertaine de Jane Birkin à l'octave supérieure fait basculer une chanson gentiment érotique dans le domaine de la pornophonie. Gainsbourg donne à l'auditeur l'impression d'écouter derrière la porte Serge et Jane faisant l'amour. J'imagine plutôt le plaisir de Jane et Serge laughing all the way to their bank, parce que le succès commercial fut immense. Beaucoup de bruit pour quelques aller-retour.

En 1977 Gainsbourg composa la musique du film *Goodbye Emmanuelle*, le troisième film dans la série des films *Emmanuelle*. Que l'efficacité érogène de ces musiques soit inversement proportionnelle (ou vice versa) au contenu visuel qu'elles accompagnent mériterait une étude approfondie. En 1999 sortit le film intitulé *Romance* écrit et réalisé par Catherine Breillat. Comme ce film d'auteur est selon la critique du septième art, "le film d'auteur le plus sexuellement explicite jamais réalisé", je l'ai écouté avec une curiosité de musicien compositeur. Ce film traite du rapport de force entre la femme et l'homme, que résume Marie, la protagoniste, dans la répartie pessimiste suivante: l'amour entre hommes et femmes est impossible. *Romance* ne compte pas moins de onze scènes sexuelles. Que celle-ci soient simulées ou non, qu'un des acteurs soit paraît-il un acteur connu du cinéma pornographique⁹⁸ ne m'intéressent guère. En revanche, j'étais frappé par l'absence totale de musique durant les scènes érotiques à l'exception de bribes sonores durant la scène entre Marie et son directeur d'école. Je prétends que l'absence de musique renforce plutôt que déforce le caractère érotique.

Habeat testiculi

Billy Jean est une chanson écrite et enregistrée par Michael Jackson de 1982. Mon propos ici n'est pas d'examiner les origines autobiographiques, les circonstances de production, son succès commercial phénoménal ou son importance dans l'histoire de la musique pop. *Billie Jean* existe en de multiples versions, mais généralement le tempo est 117 à la noire. La structure en est la suivante⁹⁹: introduction en trois phases [établissement de l'ostinato rythmique par la percussion, établissement de l'ostinato mélodique par la basse avec ajouts d'accords syncopés, établissement de la tonalité de fa# mineur dorien¹⁰⁰]/ A1 ("She was more like a beauty queen")/ A2 ("She told me her name was Billy Jean")/ B1 en ré majeur, soit le ton du relatif majeur ("People always told me")/ l'accord de ré majeur se substitue en sixième degré baissé de fa# mineur qui se résout tout naturellement sur la dominante du ton principal de fa# mineur pour amener le refrain/ C1 ou premier refrain ("Billy Jean is not my lover")/ A1' avec contrechant de son synthétique de registre alto ("For forty days and for forty nights")/ A2' ("She told my baby we danced 'til three")/ B1' ("People always told me")/ C2 ou second refrain avec ajouts d'interjections en falsetto ("Billy Jean is not my lover")/ C3 ou développement du refrain/ coda

(“*Billy Jean is not my lover*”). Ce qui dans *Billy Jean* intéresse directement le propos de mon article est la superposition d’ un érotisme auditif avec une pornographie visuelle dans ce que j’ ai appelé la partie C3. Je sépare ici la dimension visuelle de celle purement auditive, ce que j’ admets être discutable. *Billie Jean* faisait partie de nombreuses tournées de concerts, pendant lesquels C3 connaissait de multiples variations jusqu’ à doubler la durée de la chanson qui à l’ origine en 1982 ne dépassait pas cinq minutes. Il faut écouter certaines versions¹⁰¹ de concert en supprimant le visuel. La partie C3 devient une grande cadence de concerto pour danseur seul. Les instruments mélodiques s’ arrêtent. Seul reste la percussion. La nuance générale diminue jusqu’ au *pianissimo*. Les musiciens de Jackson suivent ses mouvements de danse et chuchotent des bribes de phrases avec grande sensibilité et discrétion. Le résultat sonore est profondément érotique. La virtuosité de la chorégraphie et de la mise en scène de Jackson est indéniable: son *moonwalk*¹⁰², le chapeau mou Fedora, l’ unique gant blanc avec cristal de roche, les gants blancs, la veste à paillette en sequin noir, pantalon noir et chaussures mocassins. Cependant, pourquoi tant de contorsions pelviennes, d’ autocares, gestes masturbatoires au niveau de l’ entrejambe sont-ils nécessaires pour exprimer ce que Jackson veut exprimer? L’objectif est-il saturation? Overdose? Tôt ou tard, le seuil est dépassé: la pornophonie devient cassante et tue l’ érotisme tout en nuance. La répétition obsessionnelle de gestes coïtaux qui flirtent au-delà des frontières de la décence peut fasciner. La répétition obsessionnelle de gestes coïtaux qui transgressent la frontière du permissible certes fascine le public¹⁰³ qui se sent libéré, qui pense participer à une catharsis universelle, une espèce de grande messe orgiaque.

Pour pouvoir prouver la masculinité du candidat élu pape, un jeune clerc avait pour mission de s’ avancer à tâtons sous le trône papal dans lequel une ouverture avait été aménagée au bon endroit afin qu’ il puisse déclarer haut et fort: “*habeat testiculi*”. Les membres du conclave répondait: “Gloire à Dieu”. De même Jackson joue avec la pornographie en échange de l’ adulation de la foule. Il mime la virilité et l’ assemblée répond: Gloire au Sexe.

Pornophonie

Si la pornographie désigne du matériel verbal ou visuel qui est créé dans le but de stimuler sexuellement afin d’ avilir la femme, et en fin de compte également l’ homme, alors par elle-même, la musique ne peut être pornographique. Si le caractère pornographique est lié à la notion d’ obscénité, diffuser “Non, je ne regrette rien” ou l’Ode de la Joie dans un supermarché est obscène. Associer l’ Adagietto de la cinquième symphonie de Gustav Malher avec les états d’ âme homo-érotiques de Gustav von Aschenbach pour l’ adolescent Tadzio¹⁰⁴ m’ irrite, parce qu’ il devient difficile d’ éliminer l’ association visuelle dans la mémoire quand la musique est jouée en concert.

Couvrez ce sein que je ne saurais voir

Est-il possible de quantifier les degrés d’ érotisme de *Sara la baigneuse*, poème de Victor Hugo, *Sara la baigneuse* ballade opus 11 pour voix et orchestre d’ Hector Berlioz et *Sara la baigneuse*, lithographie d’ Henri Fantin-Latour ?

En langue française¹⁰⁵, si je dis sein, cela devrait d'abord évoquer sans plus un organe glandulaire protubérant lactifère présent chez les humains et les primates. Hérodiade est l'épouse d'Hérode dans Salomé. Alors qu'Hérode s'émerveille sur la beauté extraordinaire de la lune qui ressemble à une femme qui a perdu la raison¹⁰⁶, Hérodiade lui coupe sèchement la parole et déclare sèchement: la lune, c'est la lune, point c'est tout¹⁰⁷. Je peux écrire une pièce de théâtre, personnaliser le sein, lui donner la parole. C'est par exemple la démarche du chanteur Ricet Barrier qui donne la parole à un spermatozoïde¹⁰⁸. Je peux dessiner un sein, et même si j'intitulais mon dessin "ceci n'est pas un sein"¹⁰⁹, cette représentation d'un sein restera perçue par la majorité des spectateurs comme étant un sein, avec tout le bagage émotionnel qui s'y associe. "Couvrez ce sein que je ne saurois voir:/ Par de pareils objets les âmes sont blessées,/ Et cela fait venir de coupables pensées"¹¹⁰. Tartuffe ne demande pas de cacher mais de couvrir, de dissimuler afin d'éviter des pensées coupables. L'important n'est pas de cacher ce sein, mais de changer la nature du regard de l'autre. Est-il possible de changer la perception auditive ?

La musique est incapable de désigner voire d'évoquer le sein. En ce sens, la musique est l'art le plus abstrait, donc le moins apte à exprimer la sensualité et le désir sexuel. Abstrait s'opposant au charnel, la musique ne pourrait donc être érotique. Il semble cependant que l'expérience des musiciens cités dans cet article soit une indication du contraire et que même la musique abstraite sans aucunes paroles puisse évoquer une sensualité érotique de manière subtile et puissante. Lassus, Scarlatti jouent avec le verbe, le double-entendre. Debussy joue avec le double-entendre musical. Poulenc laisse la place d'honneur au verbe. Haydn, Mozart et Britten ont recours à des symboles musicaux, compréhensibles seulement¹¹¹ pour un auditeur averti. Schumann, Strauss, Hindemith usent de gestes musicaux au pouvoir évocateur. Gainsbourg et Jackson ont recours à des moyens extra-musicaux pour forcer le message. Grieg reste énigmatique. La neuroscience a découvert que l'écoute d'une musique qui provoque un plaisir intense active les mêmes parties du cerveau que celles associées à la nourriture et au sexe. Toutes les composantes de la musique forme un langage qui obéit à des règles grammaticales et syntaxiques précises. La musique est sans doute bien capable de susciter à sa façon sensualité et désir sexuel.

Sex in Excelsis

Pour compenser une subjectivité phallogocentrique et ne pas terminer cet article en tête à queue (ce qui aurait tout de même une certaine logique), il serait intéressant d'analyser comment des compositeurs femmes hétérosexuels et homosexuels¹¹² expriment l'érotisme en musique. Enfin, il serait intéressant d'analyser la relation entre Eros et la musique dans un contexte multi-culturel comme par exemple le cycle *Mirabai*¹¹³ de John Harbison ou dans un contexte non-européen, pour ne citer que trois exemples d'époque, cultures et genres différents: le ghazal¹¹⁴ persan, les poèmes érotiques de Vishnu, le *Jīn Píng Méi*¹¹⁵ chinois ou les jeux électroniques japonais *eroge* et *hentai*. De quoi se rincer les oreilles à l'infini et peut-être de quoi donner raison aux Talibans: il serait effectivement logique de censurer la musique quand on impose le port du voile... leur censure n'est finalement pas absurde (même si ab-surdus fait référence à des sons qui rendraient l'ouïe aux sourds!).

¹ Peinture d' Edouard Manet montrant un serviteur noir offrant des fleurs à une courtisane nue. Plus que la nudité, ce furent la classe sociale de la prostituée et la race du serviteur qui provoquèrent le scandale en 1863.

² *Féline Colère* en 2010 et *Rakhmania* en 2011.

³ Avec mes remerciements à Didier Ballenghien et Christian Laloux pour leur lecture attentive.

⁴ Canzonetta publiée par Lassus en 1581 à Venise.

⁵ Célèbre compositeur de la Renaissance né à Mons en 1530 ou en 1532 et décédé à Munich en 1594.

⁶ Office religieux autrefois chanté à quinze heures.

⁷ En dialecte napolitain, cette expression signifierait faire l' amour avec quelqu' un.

⁸ Deuxième moitié du dix-septième siècle.

⁹ Amour, fils de pute.

¹⁰ "L' asperge et le haricot", petite chanson grivoise de Lyjo pour voix et piano dans le genre éroticoquin.

¹¹ Peintre milanais du début du seizième siècle célèbre pour sa spécialité de peindre des portraits constitués uniquement de fleurs et de fruits.

¹² Bach compose sa Passion selon Saint Matthieu en 1729 et décède en 1750, mais ce ne sera qu' en 1829 que son oeuvre recommencera à être jouée, grâce à Mendelssohn qui ressuscita alors la Passion selon Saint Matthieu.

¹³ "Ah qu' il fait bon d' être tous les deux", deuxième aria en la majeur pour soprano.

¹⁴ Mesures 18 à 21 de l' air numéro 24 "In native worth and honour clad" ou "Mit Würd' und Hoheit angetan". Je cite en anglais et en allemand, parce que "La Création" de Haydn est la première oeuvre européenne qui fut conçue simultanément en deux langues.

¹⁵ A partir de la mesure 56.

¹⁶ Traduit littéralement: ainsi elles font toutes. En d' autres termes: toutes les femmes sont les mêmes.

¹⁷ *Madamina, il catalogo è questo*, scène 5 de l' acte 1 de Don Juan.

¹⁸ En 1977, l' écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer a publié un livre retentissant et choquant, parce qu' il décapait l' image idéalisée que la veuve de Mozart et l' époque romantique avaient construit autour de la personnalité du compositeur. Pour le côté moins subtil de Mozart dans le domaine de l' érotisme, cfr le motet à 6 voix KV 233 en si bémol majeur de 1782 intitulé "*Leck mir den Arsch*", ce qui signifie : léche-moi le cul. Pour la première édition imprimée, le titre fut changé en "*Laßt uns froh sein!*", ce qui signifie: soyons joyeux!

¹⁹ Opéra que Wolfgang Amadé Mozart a composé en 1787 sur un livret de Da Ponte.

²⁰ Traduit littéralement: là, nous nous tiendrons la main.

²¹ Mesure 7 du récitatif *Alfin siam liberati*, lequel précède l' aria dont nous parlons.

²² Je voudrais, je ne voudrais pas.

²³ Viens.

²⁴ Mesure 50 de l' aria.

²⁵ En 1987 Gabriel Axel en a réalisé un film dont le titre français est *Le Festin de Babette*.

²⁶ Les mots *La ci darem la mano* deviennent: "une voix t' appelle qui chante dans mon coeur". *Andiam, andiam, mio bene* devient "c' est toi, c' est toi que j' aime".

²⁷ Au dix-neuvième siècle, le mot fantastique se rapportait uniquement au domaine de l' imagination, du surnaturel (cfr *La Symphonie Fantastique* d' Hector Berlioz).

²⁸ Robert composa cette Fantaisie en 1836. En septembre 1840, il pourra finalement voler en justes noces avec Clara. Il est de cyniques musicologues qui affirment que c' est grâce à l' opposition de son futur beau-père que Schumann a écrit quelques-unes des belles pages de la littérature pianistique du dix-neuvième siècle. Danke schön, Herr Friedrich Wieck!?

²⁹ De nos jours, la pianiste géorgienne Khatia Buniatishvili a repris le flambeau d' Argerich.

³⁰ Page 3, mesure 9/ page 11 mesure 14.

³¹ Page 4, mesure 4.

³² Page 4 mesure 13.

³³ Page 5 mesure 12.

³⁴ Page 6 et 7.

³⁵ Bien que ce thème soit déjà présent dans la première partie de l' oeuvre, plus précisément de la mesure 33 à 37.

³⁶ Page 8.

³⁷ Page 9 mesure 17.

-
- ³⁸ Page 11 mesure 6.
- ³⁹ A la lointaine bien-aimée, le seul cycle de mélodies composé par Beethoven.
- ⁴⁰ Opus 43 numéro 5.
- ⁴¹ ou "Poème érotique" selon la traduction française dans la partition.
- ⁴² Le duo final du *Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi (1642) est un autre exemple célèbre sur les rapports de force dans la sexualité (cfr aussi Carmen dans *Carmen*, le Duc de Mantoue dans *Rigoletto*, l'opéra *Nicole Smith* de Marc Anthony Turnage créé cette année à Covent Garden).
- ⁴³ Lettre M dans la partition d' orchestre.
- ⁴⁴ Lettre N dans la partition d' orchestre.
- ⁴⁵ Raffinement d' orchestration: à la lettre P au deuxième refrain, la ligne vocale est non seulement doublée, mais dialogue avec un contrechant de flûte, cor anglais et de clarinette.
- ⁴⁶ Dalida est un rôle de mezzo-soprano.
- ⁴⁷ Sauf que l' intervalle de triton fait partie de l' accord de dominante chez Saint-Saëns, alors que chez Debussy, le triton résulte de la gamme en tons entiers.
- ⁴⁸ *Tristan und Isolde*, opéra de Richard Wagner composé de 1857 à 1859.
- ⁴⁹ Acte 2 "O sink hernieder, Nacht der Liebe", ce qui signifie : Sur nous retombe, Nuit d' extase, l' oubli de vivre. (page 551 dans la partition d' orchestre éditée par Breitkopf & Härtel).
- ⁵⁰ Acte 2 scène 2 de *Tristan und Isolde*, opéra de Richard Wagner composé de 1857 à 1859.
- ⁵¹ O nuit sans fin, douce nuit, page 626 dans la partition d' orchestre.
- ⁵² Page 9, trois mesures avant le chiffre 8 dans la partition d' orchestre.
- ⁵³ Autrement dit, couvrir la distance de 26 centimètres entre le petit doigt et le pouce de la même main. Il n' est pas établi avec certitude que cette particularité soit due chez Rachmaninov à une archnodactylie (anormale longueur et minceur des doigts).
- ⁵⁴ Dans les mesures 7, 8, 44 et 45.
- ⁵⁵ A partir de la levée de la mesure 20.
- ⁵⁶ Mesure 33.
- ⁵⁷ Dans les mesures 53 et 54.
- ⁵⁸ Au cours de mes études à la Juilliard School de New York, j' ai eu le privilège d' assister à nombre de répétitions et de séances d' enregistrements d' un cycle de symphonies de Gustav Mahler par le New York Philharmonic Orchestra dirigé par Leonard Bernstein. "Pelvic thrusts" était une de ses expressions favorites quand il m' analysait un point d' interprétation.
- ⁵⁹ Il ne s' agit pas d' une image poétique, mais d' une réalité acoustique.
- ⁶⁰ Dans sa production du Festival de Pâques de Salzbourg de 2011, le metteur en scène norvégien Stefan Herheim a démultiplié le personnage de Salomé en six danseuses plus le rôle titre, toutes vêtues de sequin.
- ⁶¹ Strauss n' appréciait guère sa propre Danse des Sept Voiles.
- ⁶² "Ah Herrlich! Wundervoll, wundervoll!" page 241 de la partition d' orchestre.
- ⁶³ Pour un exemple de réponse positive, voir la production de Peter Hall avec la jusqu'au-boutiste Maria Ewing.
- ⁶⁴ Sur le leitmotiv de la vision.
- ⁶⁵ de Giacomo Puccini (acte 2).
- ⁶⁶ d' Alban Berg (1937).
- ⁶⁷ de Dmitri Shostakovich (scène 3 de l' acte 1) (1934) .
- ⁶⁸ Assassin, espoir des femmes.
- ⁶⁹ *Nusch-Nuschi* signifie testicules en argot allemand.
- ⁷⁰ Cfr par exemple *Tannhäuser* et l' *Anneau du Nibelung*.
- ⁷¹ *Satanas* dans les mesures 148, 150, 594 à 599.
- ⁷² De la mesure 37 jusqu' à la mesure 105.
- ⁷³ *Salomé* date de 1905, *Sancta Susanna* de 1921. Pour une anthologie du baiser, cfr "Les Baisers", chanson de Pierre Perret.
- ⁷⁴ Que mon Sauveur m' aide contre le vôtre!"
- ⁷⁵ Acte 2, 6 mesures avant le chiffre 48, ensuite aux chiffres 54 et 60.

-
- ⁷⁶ Les musicologues féministes pensent qu' Octavian dans l' opéra *Rosenkavalier* de Richard Strauss est lesbienne. Le rôle d' Octavian est chanté par une mezzo-soprano. Dans l' opéra, Octavian est un jeune comte, amant de la bien plus âgée Maréchale.
- ⁷⁷ Mesure 190 page 156 de la partition d' orchestre.
- ⁷⁸ Claude Rostand.
- ⁷⁹ Dixit Poulenc: "*dans ce ballet de vingt jeunes sylphides et trois beaux gars en costume de rameurs, on ne s' aime pas pour la vie, on couche!*".
- ⁸⁰ "La Maîtresse Volage".
- ⁸¹ Chanson numéro 3 "Madrigal". L' alliage de l' érotisme et de la finesse remonte loin : cfr dans première moitié du seizième siècle, "Un beau tétin" de Clément Janequin et "Du laid tétin" ou "Cette fillette qui a le tétin point" de Clemens Non Papa.
- ⁸² Femme fatale, soeur d' Elsa Aragon.
- ⁸³ Traduit littéralement: vagin (dans lequel j' habite).
- ⁸⁴ Le terme opéra de chambre indique un effectif instrumental et vocal réduit, dans ce cas huit chanteurs et douze musiciens. Un opéra de chambre peut être aussi long ou complexe qu' un 'grand' opéra.
- ⁸⁵ Six mesures après le chiffre 18, page 30 de la partition d' orchestre.
- ⁸⁶ Deux mesures avant le chiffre 97, page 154 de la partition d' orchestre.
- ⁸⁷ Deux mesures avant le chiffre 38, page 209 de la partition d' orchestre.
- ⁸⁸ Acte deux, chiffre 63, page 255 de la partition d' orchestre.
- ⁸⁹ Chiffre 94, page 292 de la partition d' orchestre.
- ⁹⁰ Page 139 de la partition d' orchestre, 1 mesure avant chiffre le 88 et 1 mesure avant le chiffre 89.
- ⁹¹ Page 149 à 156 de la partition d' orchestre.
- ⁹² Au dix-huitième siècle Marc-Antoine Charpentier avait déjà établi une association entre les tons diésés et bémolisés, les premiers avec des sentiments de bonheur et d' accomplissement, les seconds avec la tristesse, la séparation, la mort.
- ⁹³ "Regarde comment le centaure monte le ciel, et offre au soleil toute sa semence d' étoiles » au chiffre 42 page 223 de la partition d' orchestre.
- ⁹⁴ Page 224 de la partition d' orchestre.
- ⁹⁵ Dans le deuxième acte de *La Tosca* de Puccini, Scarpia tente de violer Tosca pendant qu' il soumet l' amant de Tosca à la torture dans une pièce avoisinante du Palais Farnese. Ce que certains analystes montrent comme un autre exemple de misogynie: l' avilissement de l' homme est laissé à l' imagination du spectateur-auditeur, alors que celui de la femme est exhibé sur scène.
- ⁹⁶ Chiffre 44, page 71 de la partition d' orchestre.
- ⁹⁷ On pourrait presque louer une intention moralisatrice chez Gainsbourg, mais ce serait méconnaître son caractère bon vivant et gentiment moqueur (cfr l' épisode de la chanson "Les Sucettes" avec France Gall).
- ⁹⁸ Rocco Siffreddi.
- ⁹⁹ Par anti-américanisme rabique personnel, je refuse d' utiliser la terminologie anglo saxonne de *chorus*, *verse*, *bridge* et *fade*.
- ¹⁰⁰ C' est-à-dire, en fa dièse mineur, le sixième degré est ré dièse, mais le septième degré reste mi bémol.
- ¹⁰¹ Les informations données sur YouTube sont vagues ou incomplètes, et de toutes façons difficiles à vérifier.
- ¹⁰² Pas glissé qui donne l' illusion de marcher en avant, alors qu' en réalité le danseur ou mime marche à reculons.
- ¹⁰³ Le vrai spectacle est dans la salle. Il est ironique de voir des jeunes femmes se pâmer et se trémousser sur une chanson qui dans le fond donne une image tellement dénigrante de la femme. Cela laisse rêveur à quel niveau le comportement humain peut descendre sous l' effet du groupe.
- ¹⁰⁴ Dans le film de Luchino Visconti *Mort à Venise* de 1971.
- ¹⁰⁵ Sans entrer dans la subtilité linguistique que le mot sein soit masculin en français, italien, espagnol, yiddish, mais féminin en allemand, néerlandais, et... neutre en suédois.
- ¹⁰⁶ "*Wie ein wahnwitziges Weib*", 3 mesures avant le chiffre 158, page 130 dans la partition d' orchestre.
- ¹⁰⁷ Cfr "*Nein, der Mond ist wieder der Mond, das ist alles*" 4 mesures avant le chiffre 159, page 131 dans la partition d' orchestre.

¹⁰⁸ Loin de son titre racoleur "Les Spermatozoïdes", cette chanson de plus de sept minutes de 1975 vaut l'écoute par sa finesse et son message final. Durant la première partie, la voix parlée est accompagnée par la guitare acoustique sur un ostinato rythmique. Dans la deuxième partie, la voix chante sur un mode blues.

¹⁰⁹ Cfr "La Trahison des Images", tableau peint par René Magritte en 1929, dans lequel le peintre surréaliste belge a inscrit les mots : "Ceci n'est pas une pipe".

¹¹⁰ Réplique célèbre de Tartuffe dans l'acte 3 scène 2 de la pièce de théâtre éponyme de Molière de 1664.

¹¹¹ Ma démarche compositionnelle dans "Féline Colère" est similaire. Le fait que cette mélodie soit l'opus 69 de mon catalogue n'est pas dû à un humour d'un goût douteux, mais au hasard d'avoir assigné récemment un numéro d'opus à chaque oeuvre originale de mon catalogue.

¹¹² Comme par exemple, l'anglaise Mary Ethel Smyth ou l'américaine Jennifer Rycenga.

¹¹³ Les poèmes de la poétesse indienne Mirabai d'Udaipur au seizième siècle traitent de l'amour-extase et décrivent graphiquement l'acte d'amour physique. En 1982, le compositeur américain John Harbison a composé un cycle de mélodies sur quelques-uns de ces poèmes.

¹¹⁴ Genre poétique qui traite toujours de l'amour illicite ou impossible.

¹¹⁵ Le lotus d'Or, grand poème de la dynastie Ming du début du seizième siècle.

Publisher Robert Casteels

©Copyright 2011 by Robert Casteels

All rights reserved. No part of this publication may be copied or
reproduced in any form or any means
without the permission of the composer

ISMN: 979-0-9016511-0-4