



Paroles et Musique

Raphaëlle Lapôtre

► **To cite this version:**

| Raphaëlle Lapôtre. Paroles et Musique. 2020. halshs-02553470

HAL Id: halshs-02553470

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02553470>

Preprint submitted on 28 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paroles et Musique

Raphaëlle Lapôte

L'idée la plus abstraite qu'on puisse imaginer est la génialité sensuelle. Par quel médium se peut-elle exprimer ? Uniquement par la musique. Il est impossible de l'exprimer par la sculpture, car elle est en elle-même une sorte d'expression de l'intériorité ; on ne peut pas la peindre, car il est impossible de la fixer en des contours déterminés. Dans tout son lyrisme elle est une force, une ambiance, une impatience, une passion ; de plus, elle n'existe pas dans un moment unique, mais dans une succession de moments ; car, dans le premier cas, on pourrait la peindre ou la dépeindre. Qu'elle existe dans une succession de moments, cela explique son caractère épique. Toutefois elle n'est pas épique dans l'acception stricte du mot, car elle n'est pas parvenue à se faire entendre et se meut toujours avec spontanéité. elle ne peut donc pas non plus être exprimée par la poésie. Le seul médium qui puisse la dépeindre est la musique, car la musique possède par essence un élément de durée, quoiqu'elle ne s'écoule pas dans le temps, sauf en un sens figuré.¹

Amours et désamours

En 1843, Kierkegaard publiait sous un pseudonyme un essai intitulé *Ou bien... ou bien*, présentant une alternative existentielle entre la vie esthétique, celle de l'immédiateté, et la vie éthique, celle de la réalisation de soi dans le bien commun. Dans la partie intitulée "Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical", Kierkegaard se pose la question de ce qui fait l'oeuvre classique, et nourrit à cette occasion une réflexion sur les rapports entre la musique et le langage. Exprimant sa vénération pour le *Don Juan* de Mozart, le narrateur A définit l'oeuvre classique comme étant celle qui manifeste en elle-même une "absolue corrélation" du fond et de la forme, de l'idée et du médium par lequel elle est exprimée, le caractère absolu de cette corrélation se manifestant selon le positionnement des deux "forces" - idée et médium - aux extrémités d'une échelle allant du plus abstrait au plus concret. L'abstraction ne désigne cependant pas pour Kierkegaard l'idée des choses par opposition aux choses elles-mêmes, ou bien encore le sujet pensant par opposition à une réalité objective et objet de la pensée, mais plutôt l'immédiateté insaisissable de la temporalité, métamorphose perpétuelle de la vie, par opposition à ce qui a passé l'épreuve du temps, ce qui est éternel et peut être saisi à travers la médiation de l'Histoire.

Dans cet esprit, l'idée la plus abstraite du point de vue du philosophe suédois est ce qu'il nomme le "sensuel", définit comme pur désir de tous instants du beau dans toutes ses instances, ou encore répétition indéfinie d'une conquête amoureuse passant indifféremment et sans trêve d'un objet d'amour à un autre, dont le personnage de Don Juan serait l'emblème. Or, de toutes les adaptations artistiques du mythe, l'opéra éponyme de Mozart est précisément celle qui, aux yeux de Kierkegaard, est la plus à même d'exprimer le sensuel, et cela en raison du fait que son médium privilégié est la musique. Celle-ci, à l'image du sensuel, tirerait sa substance de l'immédiateté du temps - la musique est mouvement -, et son mode d'expression du son et non de la pensée : elle serait abstraite, précisément parce qu'elle ne pense pas, mais sonne.

¹ KIERKEGAARD, Sören, GUIGNOT, Marie-Henriette, PRIOR, Ferdinand et Odette. *Ou bien... Ou bien...* Gallimard. 1984, p. 48.

Au Don Juan de Mozart, expression par excellence du sensuel, Kierkegaard oppose une autre oeuvre classique, celle d'Homère, que le philosophe perçoit comme étant celle de l'Histoire. Parce qu'elle est épopée, chant de faits héroïques l'idée homérique est imprégnée d'éthique autant que d'historicité et tombe par conséquent dans le domaine du langage qui est celui de la pensée médiatrice, de la réflexion, de l'après coup : le langage serait concret parce que saisissement et jugement de ce qui a subi l'épreuve du temps.

En conséquence, musique et langage sont, du point de vue de Kierkegaard, non seulement séparés mais également opposés de manière radicale, la première étant négation de l'esprit, le second, négation du sensuel, puisque langage avant tout muet² : cette polarisation serait dans l'esprit du philosophe, le fait de la pensée chrétienne qui, en excluant la sensualité du religieux, l'aurait posé comme principe séparé de l'esprit, disposant de son médium propre en la musique même. D'ailleurs, par contraste avec cette ordre d'idées, le philosophe expose la perception antique de la sensualité, qui, contrairement au christianisme ne la faisait pas exister comme principe à exclure, mais la "qualifiait psychiquement" :

C'est ainsi qu'elle se manifestait dans le paganisme, et si l'on veut chercher son expression la plus parfaite, c'est en Grèce qu'on la trouvera. Mais la sensualité psychiquement déterminée n'est pas opposition, exclusion, - elle est harmonie, accord. Et elle n'est pas posée comme principe, mais comme un *encliticon* consonant, parce qu'elle est justement déterminée par l'harmonie.³

Le sensuel, dans le monde pré-moderne, s'exprime notamment avec les mots de la musicalité : décrivant la logique des ressemblances propre à la Renaissance, Michel Foucault énumère le vocabulaire des similitudes, dans lequel se trouvent les termes latins *Consonantia* et *Concertus*.⁴ Pour la pensée de la Renaissance, la musicalité ne recouvre donc pas simplement la musique, mais plus largement les *harmonia mundi*, le concert des similitudes entre les choses, la sensualité bruyante du monde. De fait, on peut observer dans les quatre similitudes énoncées par Foucault dans *Les mots et les choses*, les caractéristiques que Søren Kierkegaard attache lui-même à la sensualité telle que définie selon lui par le christianisme. Ainsi, à la manière d'un Don Juan enchaînant indéfiniment les conquêtes amoureuses et ne devenant progressivement que répétition de la séduction, la *convenientia*, par laquelle "il y a autant de poissons dans l'eau que sur la terre d'animaux ou d'objets produits par la nature ou les hommes"⁵, est-elle répétition indéfinie du même, liaison des objets de proche en proche par le moyen du similaire :

Ainsi par l'enchaînement de la ressemblance et de l'espace, par la force de cette convenance qui avoisine le semblable et assimile les proches, le monde forme chaîne avec lui-même. En chaque point de

² "Dans le langage, la matière sensible comme médium est réduite au rôle de simple instrument et est continuellement niée. (...). Si un homme parle de telle manière qu'on entend les coups de la langue, etc., il parle mal; si quelqu'un lit un livre de façon à voir toujours chaque lettre particulière, il lit mal. C'est justement lorsque tout ce qui est matière sensible est nié dans le langage que celui-ci est le médium parfait." *Ibidem*, p. 55-56.

³ *Ibidem*, p. 52.

⁴ "La trame sémantique de la ressemblance au XVI^e siècle est fort riche : *Amicitia*, *Aequalitas* (*contractus*, *consensus*, *matrimonium*, *societas*, *pax* et *similia*), *Consonantia*, *Concertus*, *Continuum*, *Paritas*, *Proportio*, *Similitudo*, *Conjunctio*, *Copula*. Et il y a encore bien d'autres notions qui, à la surface de la pensée, s'entrecroisent, se chevauchent, se renforcent ou se limitent." FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard. 1998, p. 32.

⁵ "Le lieu et la similitude s'enchevêtrent : on voit pousser des mousses sur le dos des coquillages, des plantes dans la ramée des cerfs, des sortes d'herbes sur le visage des hommes; et l'étrange zoophyte juxtapose en les mêlant les propriétés qui le rendent semblable aussi bien à la plante qu'à l'animal. Autant de signes de convenance." *Ibidem*, p. 33.

contact commence et finit un anneau qui ressemble au précédent et ressemble au suivant; et de cercles en cercles les similitudes se poursuivent retenant les extrêmes dans leur distance (Dieu et la matière), les rapprochant de manière que la volonté du Tout-Puissant pénètre jusqu'aux coins les plus endormis.⁶

En outre, le caractère d'immédiateté qui rendait selon Kierkegaard la sensualité insaisissable par le langage, en tant que succession d'instant et éternel présent de la métamorphose, se retrouve exprimé dans l'*aemulatio* grâce à laquelle "les choses dispersées dans le monde se donnent réponse" :

Par ce rapport d'émulation, les choses peuvent s'imiter d'un bout à l'autre de l'univers sans enchaînement ni proximité : par sa réduplication en miroir, le monde abolit la distance qui lui est propre ; il triomphe par là du lieu qui est donné à chaque chose.⁷

De la sorte, la sensualité harmonieuse du monde perçu par la Renaissance se donne dans une immédiateté qui n'est non pas succession insaisissable d'instant mais abolition de l'espace qui sépare les objets du monde entre eux.

Ce n'est pas tout. Le Don Juan sensuel vénéré par le narrateur A dans "Les étapes érotiques spontanées" est également mouvement, vent et passion, confondant toute les femmes séduites en une seule et même féminité abstraite à la manière du "jeu des sympathies" qui "suscite le mouvement des choses dans le monde et provoque le rapprochement des plus distantes" tout en ayant "le dangereux pouvoir d'*assimiler*, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en leur individualité, - donc de les rendre étrangères à ce qu'elles étaient"⁸.

Ajoutons enfin que l'analogie, définie par Michel Foucault comme similitude des rapports entre les choses⁹, se retrouve dans la polarisation présentée ci-dessus pour caractériser l'érotisme musical : la musique serait à la sensualité ce que le langage est à l'esprit, et si la musique épouse si bien le principe de séduction incarné par Don Juan, on ne peut pas pour autant dire qu'ils se confondent. Leur rapport est celui de l'analogie, et ils sont liés par un même rapport à la sensualité tout en n'étant pas l'équivalent l'un de l'autre.

Il existerait donc une sorte de parenté entre la sensualité harmonieuse de la Renaissance et la sensualité moderne que Kierkegaard énonce par l'intermédiaire de son narrateur : pour autant, le monde pré-moderne n'a pas opposé langage et musique comme l'a fait la modernité. Considérons tout d'abord le fait que jusqu'à la fin du Moyen Âge, comme l'écrit Tim Ingold, "il était tout simplement inconcevable que la lecture pût être un acte intellectuel solitaire dissocié de l'immersion sensorielle du lecteur dans le monde environnant"¹⁰. Le langage ne pouvait donc être cette négation du sensuel dans lequel la pensée silencieuse des choses l'emporte sur le son des mots, en raison du fait que ce

⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁷ *Ibidem*, p. 34-35.

⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁹ "Le rapport, par exemple, des astres au ciel où ils scintillent, on le retrouve aussi bien : de l'herbe à la terre, des vivants au globe qu'ils habitent, des minéraux et des diamants aux rochers où ils sont enfouis, des organes des sens au visage qu'ils animent, des tâches de la peau au corps qu'elles marquent secrètement." *Ibidem*, p. 36.

¹⁰ INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles : Zones sensibles, 2013. "Il apparaît donc clairement que même si les scribes de l'Antiquité et du Moyen Age écrivaient des lettres et des mots - il n'y a aucun doute là-dessus - on peut difficilement dire que le type de textes qui en résultent soit scriptural. Premièrement, les traces écrites orientaient les lecteurs vers des sons audibles plutôt que vers des sons verbaux abstraits sous-tendus par les sons. (...) D'autre part, l'acte de lire, qu'il fasse intervenir les cordes vocales ou qu'il se traduise seulement par un mouvement silencieux des lèvres et de la langue, était une performance où le lecteur entendait et conversait avec les voix de ses interlocuteurs textuels." p. 27-28.

dernier ne pouvait commencer à signifier que dans la mesure où il était prononcé : le Moyen Âge aurait en effet confondu en un seul et même geste interprétatif l'exégèse du langage et la performance de la lecture orale, l'interprétation musicale et sonore étant pour lui interprétation, également, du sens des mots. Dans ce contexte, la modernité est donc bien celle qui oppose langage et performance sonore, le christianisme, étant pour sa part verbe incarné, par lequel le vécu sensoriel est celui qui donne vie et sens à l'héritage textuel antique. Paroles et musiques n'ont donc pas toujours été opposables, mais on pu être considérés comme deux gestes interprétatifs interchangeables, et c'est précisément de cette interchangeabilité qu'il convient désormais d'étudier le mode opératoire.

Images et Textes

Dans un ouvrage intitulé *Sciences et Savoirs aux XVI^e et XVII^e siècles*¹¹, l'historien des sciences Gérard Simon, également auteur d'une réflexion sur la coexistence de l'astrologie et de l'astronomie dans la pensée de Kepler¹², expose en détail le système de classification totémique qui présidait au savoir de la Renaissance :

[On peut] analyser le zodiaque astrologique comme l'une des composantes de ce que Lévi-Strauss appelle dans *La Pensée Sauvage* un système de transformations. Avec les références aux directions cardinales qui les constituent (équinoxes et solstices), les combinaisons d'éléments qui caractérisent les signes (eau, air, terre, feu), les dénominations de ces derniers et les propriétés qui s'y associent, enfin leur stricte alternance binaire en masculins et féminins ou diurnes et nocturnes, le zodiaque fait partie d'un système complexe de classification, permettant d'encoder tous les phénomènes naturels et de transformer certains d'entre eux en symboles. Aucun être n'échappe à l'opposition du masculin ou du féminin, aucune chose à une prédominance de terre, d'eau ou de feu : tout est ainsi classé, et comme les planètes obéissent à la même classification elles peuvent représenter symboliquement dans le zodiaque la classe d'êtres ou de choses qui est censée posséder une propriété à leur ressemblance. Dès lors s'impose un parallèle entre l'ensemble de la classe et son marqueur symbolique. Quand Mars, qui est torride, entre dans un signe de feu, comment ne pas se demander ce qui va en résulter pour tout ce qui sur terre est à quelque degré igné ?¹³

Ainsi, au même titre que plantes et herbes sont assimilés aux planètes, aux signes du zodiaque ainsi qu'aux décans et horoscopes, mots et musiques sont eux-mêmes classés selon un système astrologique qui privilégie la ressemblance comme moyen de connaissance ontologique du monde. Marsile Ficin emprunte en effet au philosophe et astronome al-Kindi les noms divins auxquels correspondent chaque jour de la semaine et chaque corps céleste lui étant associé : vendredi, jour de Vénus, sera ainsi associé au prophète Joseph et au nom divin al-Musawwir, signifiant "le Créateur". Nom, prophète et planète sont connectés par une ressemblance discrète, une marque ou signature divine qu'il reviendra au devin de deviner¹⁴. La musique elle-même est déterminée par l'ancienne théorie pythagoricienne selon laquelle les intervalles correspondent aux distances entre les planètes, ces dernières se voyant attribuer à chacune un mode. À Vénus, où se mêlent air et

¹¹ SIMON, Gérard. *Sciences et savoirs aux XVI^e et XVII^e siècles*. Presses Univ. Septentrion. 1996.

¹² *Ibidem*, 1979. *Kepler astronome astrologue*. Gallimard. 1979

¹³ *Ibidem*, *Sciences et savoir aux XVI^e et XVII^e siècles*. p. 72.

¹⁴ "C'est là que se rompt [la] vieille parenté [du signe] avec la *divinatio*. Celle-ci supposait toujours des signes qui lui étaient antérieurs : de sorte que la connaissance se logeait tout entière dans la béance d'un signe découvert ou affirmé ou secrètement transmis. Elle avait pour tâche de relever un langage préalable réparti par Dieu dans le monde ; c'est en ce sens que par une implication essentielle elle devinait, et elle devinait du *divin*." FOUCAULT, *ibidem*. p. 73.

eau, correspond une humeur moins sanguine, son mode musical étant l'Hypolydien qui dans les affects humains est à la fois "pieux et larmoyant".¹⁵

Paroles et musiques sont donc un donné du monde au même titre que plantes et herbes, et comme elles, peuvent avoir un effet sur l'homme à condition de leur appliquer les secrètes connections qui les lient à l'ensemble du cosmos : si la plante n'est efficace que lorsqu'elle est cueillie au jour et heure lui correspondant¹⁶, musique et mots ne peuvent quant à eux agir sur l'âme de celui qui les écoute que dans la seule mesure où ils s'harmonisent à l'astre qui gouverne cette dernière.¹⁷

Ajoutons que ces deux-là puisent leur pouvoir sur les hommes dans leur capacité à imiter, capturer les intentions et affects de l'âme ainsi qu'à "reproduire les gestes des hommes, leurs mouvements et actions aussi bien que leurs caractères moraux..."¹⁸. Ils appartiennent en ce sens à une même catégorie ontologique, celle des images magiques, objets animés doués de mouvements et d'effets :

Les mots également, comme nous l'avons vu, étaient du point de vue de Ficin des images sonores ; cela leur conférait un pouvoir à part de celui des images visuelles qu'il a noté dans le *De Vita*. Mais ils tiraient leur pouvoir uniquement de qualités qu'ils partageaient avec la musique : leur force mimétique rationnelle, leur air en mouvement, leur vitalité spectrale, et finalement leur place dans la toile des harmonies universelles. Pour reprendre l'affirmation de Ficin (...) : "Certains mots prononcés avec une émotion assez forte ont une grande force pour obtenir l'effet des images." Les qualités dynamiques des mots et sons leur donne de la puissance et non quelque habileté immanente et statique à désigner. Leur force ne provient pas d'un mode de signification dont ils se réclament exclusivement, mais plutôt de traits dont ils dérivent une signification équivalente à celle de la musique : la céleste nature vivante, en mouvement et similaire à l'esprit, du son rationnellement formé.¹⁹

Dans la pensée de Marsile Ficin, musiques et mots sont donc des "images sonores", qui occupent, dans la trinité corps, esprit et âme, une place équivalente à celle du corps spirituel. Pour le philosophe néo-platonicien, l'esprit est en effet une fine substance aérienne, semblable à de la vapeur, "presque pas un corps mais une âme, ou encore,

¹⁵ TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance magic : toward a historiography of others*. Chicago : University of Chicago press. 1993. Tableau de correspondances des *musica instrumentalis, humana*, et *mundana* dans la *Musica practica* de Ramos, p. 80-81.

¹⁶ "Les herboristeries astrologiques distinguaient 7 plantes planétaires, 12 herbes associées aux signes du zodiaque, 36 plantes attribuées aux décans et aux horoscopes. Les premières, pour être efficaces, devaient être cueillies un certain jour et à une certaine heure qui étaient précisés pour chacune : dimanche pour le coudrier et l'olivier ; lundi pour la rue, le trèfle, la pivoine, la chicorée ; mardi pour la verveine; mercredi pour la pervenche ; jeudi pour la verveine, la pervenche, la pivoine, le cytise et la quintefeuille si on les destine à des usages médicaux ; le vendredi pour la chicorée, la mandragore et la verveine servant aux incantations ; samedi pour la cruciata et le plantain." LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon. 1962. p. 58.

¹⁷ "Premièrement est à examiner quels pouvoirs en eux-mêmes et quels effets provenant d'eux-mêmes une étoile, une constellation, ou un aspect possèdent, ce qu'ils dissipent et ce qu'ils apportent : et de les insérer dans les significations de nos mots afin de détester ce qu'ils écartent et d'approuver ce qu'ils apportent. La seconde règle est d'observer quelle étoile commande principalement quel lieu ou quel personne, et ensuite d'observer de quelle sortes de tons et de chants ces régions et ces personnes usent généralement, de telle sorte que l'on peut apporter de semblables, en même temps que les significations ci-mentionnées, aux mots que l'on essaye d'exposer aux mêmes astres. Troisièmement il faut observer les positions et aspects quotidiens des étoiles et rechercher à quels discours, chants, mouvements, danses, comportements moraux, et actions la plupart des personnes sont incités sous leur influence, afin que l'on puisse le plus possible imiter de telles choses dans ses chants, dont le but est de s'accorder aux parties similaires des cieus et de saisir un influx similaire de leur part." TOMLISON, *ibidem*, citant FICIN, Marsile, *De vita libri tres*. Chapitre 21, p. 113.

¹⁸ *Ibidem*, p. 111.

¹⁹ *Ibidem*. p. 133-134.

presque pas une âme mais un corps”. Sa fonction est de conduire “la force animante de l’âme au corps en même temps que les stimuli reçus par les sens corporels vers l’âme”.²⁰

Il est peut-être possible de comprendre cette conception de l’âme et du corps en se remémorant ce que Roland Barthes écrivait du *Bunraku*, petit théâtre de poupées japonaises dont la particularité est, selon l’auteur de *L’empire des signes*²¹, de manifester une équivalence entre corps et marionnette, âme et marionnettiste : entre le maître et le corps inerte qu’il anime se trouve son action et son travail, offert à la vue de tous tout autant que le spectacle qu’il produit par son effet et sur lequel son action se calque dynamiquement.

Mots et musique pourraient donc être, en tant qu’images spirituelles, équivalents aux personnages animés d’un petit théâtre qui est autant celui de l’intériorité humaine que celui de l’extériorité du monde, cette conception néoplatonicienne ayant peut-être d’autant plus de sens lorsque l’on songe au spectacle indonésien *Wayang*, dans lequel le spectacle n’est plus simplement constitué de marionnettes, mais également de leurs ombres mouvantes projetées sur un écran. Ainsi, l’image sonore désignerait-elle tout ce qui se situe entre le maître et ses marionnettes, comme esprit d’animation, mais aussi entre les spectateurs et les interprètes, comme esprit de projection composé d’une toile céleste habitée d’ombres terrestres, puisque “selon la conception microcosmique, écrit Hinzler, l’écran représente le corps matériel, qui est une combinaison des trois qualités [humaines] appelées en vieux javanais *sattwa*, *rajas* et *tamas* et en Balinais *satua*, *rajah* et *tamah*, vertu, grossièreté et ignorance”.²² Les trois qualités humaines dont il est question ici, appelées *triguna* dans la philosophie hindoue-balinaise, sont en effet tout autant une partie de ce que la théologie hindoue désigne comme le “corps spirituel” de l’homme, qu’un pouvoir d’animation qui imprègne à la fois le langage et le répertoire orchestral de cérémonie balinaise. L’ensemble des compositions jouées par le *gamelan gong gede* est de fait classé selon trois catégories sémantiques qui auraient la capacité de produire l’illusion de la vie humaine.

Ainsi, de même que la blancheur pure de l’écran de coton sur lequel sont projetées les ombres des marionnettes du *Dalang*²³ représentent dans la vision macrocosmique des balinaise l’espace céleste, de même, les pièces d’orchestre relevant du *satwa*, - pure bienveillance de l’âme non troublée par les émotions -, ont pour fonction, lors de la prière, de rendre l’esprit de l’auditeur aussi clair et calme qu’un ciel d’été²⁴. *Rajas* et *Tamas*, émotions

²⁰ *Ibidem*, p. 106.

²¹ “Le *Bunraku* ne subvertit pas directement le rapport de la salle et de la scène (...), ce qu’il altère, plus profondément, c’est le lien moteur qui va du personnage à l’acteur et qui est toujours conçu, chez nous comme la voie expressive de l’intériorité. Il faut se rappeler que les agents du spectacle, dans le *Bunraku*, sont à la fois visibles et impassibles (...); quant au maître, sa tête est découverte; lisse, nu, sans fard, ce qui lui confère un cachet civil (non théâtral), son visage est offert à la lecture des spectateurs (...). Avec le *Bunraku*, les sources du théâtre sont exposées dans leur vide. Ce qui est expulsé de la scène, c’est l’hystérie, c’est-à-dire le théâtre lui-même; et ce qui est mis à la place, c’est l’action nécessaire à la production du spectacle: le travail se substitue à l’intériorité.” BARTHES, Roland. *L’empire des signes*. Paris: Seuil. 2015, p. 82-83.

²² HINZLER, H. I. R. *Bima Swarga in Balinese wayang*. Martinus Nijhoff. 1981, p. 17.

²³ Maître marionnettiste.

²⁴ HOOD, Made Mantle. *Triguna: a Hindu-Balinese philosophy for Gamelan gong gede music*. Berlin London: 2011. “[le titre] *Padang Panjang* est évocateur des sentiments ou de l’état d’esprit d’un individu au moment de la prière. L’indonésien “*terang banderang*”(…) est souvent utilisé pour décrire des conditions climatiques idéales ou parfaites, qui sont belles, claires et sans perturbations nuageuses. De même, l’expression balinaise “*galang apadang*” est-elle évocatrice d’un état d’esprit désiré clair et réceptif, dépourvu de perturbations extérieures. (...) En d’autres termes, les participants

et ignorance, portent quant à eux le moteur dramatique des personnages projetés sur l'écran, et les compositions musicales qui en relèvent sont associées à des émotions aussi diverses que le courage du soldat à la bataille ou encore la mélancolie d'un amour impossible : la pièce orchestrale *Gending Lasem* raconte ainsi l'épopée des amours malheureuses du roi Lasem,

figure historique et légende littéraire d'ampleur mythologique associée au royaume Majapahit de Java (1293-1527), [qui] est le sujet d'une composition de *gamelan gong gede* représentant une des nombreuses pièces du répertoire dont les influences transcendent les genres. (...) Le roi Lasem a enlevé la princesse Rangke Sari et cherche à l'épouser. Cependant, la princesse est déjà promise au galant prince Panji, et déclare au roi Lasem qu'elle ne l'épousera que s'il vainc le Prince Panji sur le champ de bataille.²⁵

Dès lors la musique, si elle est rarement jouée à part des autres arts balinaï, dérive cependant des *trigunas* un pouvoir de placidité tout autant que de mouvement qui lui permet de projeter en elle-même et de manière autonome le récit épique des faits humains : par là, elle est bien imitation, image sonore.

De manière tout aussi autonome, le texte poétique qui forme la trame des chants épiques porte également en lui-même un pouvoir d'illusion et d'animation qui en fait à part entière une créature animée. On peut en effet songer à la scène de la teichoscopie du chant III de l'Illiade²⁶, au cours de laquelle Hélène est invitée à se rendre sur les remparts de la ville pour y décrire en détail, à la demande du roi Priam, les protagonistes grecs de la guerre qui fait rage depuis neuf ans sous les murs de Troie. Le récit se situe au début de l'épopée, et pour la première fois est présenté le personnage d'Hélène : en même temps qu'Iris, messagère divine, le lecteur surprend la reine de Sparte dans son intérieur, "tissant une grande toile double, blanche comme le marbre, et y retraçant les nombreuses batailles que les Troiens dompteurs de chevaux et les Akhaiens, revêtus d'airain avaient subies pour elle par les mains d'Arès." Cette femme, réputée une des plus belles sur terre avant la déesse Aphrodite elle-même, n'est pas décrite physiquement, mais surprise en train de tisser une toile racontant les exploits des héros de l'Illiade. C'est qu'Hélène est en réalité signifiée par la trame même de la toile qu'elle tisse, puisqu'elle est elle-même l'origine et le prétexte de tous les actes de bravoures qui se déroulent sous les remparts de la ville de Troie : ainsi peut-on dire qu'Hélène est aussi belle que l'Illiade est belle, et la blancheur du voile dont elle se couvre pour sortir est bien la même que celle de l'écran sur lequel sont projetées les ombres des marionnettes du Dalang. Mais Hélène est également la mélancolie qui la saisit sous l'effet des paroles d'Iris et qui la meut en larmes vers les remparts : sa nostalgie odysseenne nous fait songer qu'elle n'a pas pris de parti dans la guerre, mais qu'elle est bien plutôt déchirée par le conflit, tiraillée par la sensualité de Paris, le protégé d'Aphrodite d'une part, et par l'amour de son foyer, d'autre part. C'est ainsi que lorsque nous surprenons Hélène dans son intérieur, c'est en réalité l'intérieur d'Hélène que nous surprenons, à savoir le conflit des puissances divines elles-mêmes, ou encore l'union de Mars et de Vénus. À cet égard, elle est bien un microcosme, au même titre que l'écran céleste du maître marionnettiste, et c'est bien là ce qui fait sa beauté :

Il appartient au firmament de l'homme d'être "libre et puissant", de n'obéir à aucun ordre", de n'être régi par aucune des autres créatures". Son ciel intérieur peut être autonome et ne reposer qu'en soi-même, mais à

au culte qui assistent à la prière sont baignés musicalement d'une sonorité de gongs frappés ainsi que de métallophones et sont ainsi lavés spirituellement." p. 155.

²⁵ *Ibidem*, p. 183.

²⁶ HOMÈRE. *Illiade*. Trad. LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. Paris : Lemerre. 1866, p. 45-58. Consultable en ligne à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Illiade/Rhapsodie_III.

condition que par sa sagesse, qui est aussi savoir, il devienne semblable à l'ordre du monde, le reprenne en lui et fasse basculer dans son firmament interne celui où scintillent les visibles étoiles".²⁷

Mais il ne suffit pas que cet aperçu des tourments de l'âme d'Hélène anime la parole homérique, il faut encore que celle-ci, sous l'impulsion d'un dialogue avec le roi Priam, se mette à "jouer" la propre toile qu'elle tissait en elle-même. Pourquoi en effet le roi troyen s'enquêterait-il de la composition de l'armée adverse après neuf ans de conflit, si ce n'est pour faire naître au monde spectateur la riche parole de la reine de Sparte ? Celle-ci, devenue le poète Homère, se met à réciter la matière textuelle dont elle est elle-même faite, et par là les mots devenus vivants s'affranchissent de leur créateur.

La musique comme négatif du langage

Dans l'ancien monde, mots et sonorités musicales relèvent donc d'une même essence spirituelle : la musique n'est pas moins signifiante que les mots, et le son produit par la vocalisation est tout aussi nécessaire aux mots pour qu'ils puissent signifier, et de cette façon, devenir efficace. La Renaissance, cependant, ne se contente pas de juxtaposer ces deux signifiants à la manière du "spectacle total, mais divisé" du *Bunraku*²⁸, elle les lie par les marques silencieuses de la ressemblance, les fait participer à "l'essence d'une forme supérieure", en sorte que leur sonorisation simultanée devient "une instance de découverte ontologique, un dévoilement d'une série spécifique de connections musicales, verbales et objectives dans un monde de similitude"²⁹. Gary Tomlinson croit ainsi déceler la pensée magique de la Renaissance dans la pièce de Monteverdi intitulée "Sfogava con le stelle"³⁰. Voici ce qu'il écrit sur les madrigalismes de cette pièce, et notamment sur les mélismes qui accompagne l'expression "vivi ardori" :

Les trois éléments d'un madrigalisme - le geste musical, les mots qu'il établit, les choses qu'il désigne - tout cela tirait son principe de cette ontologie [de la ressemblance]. En outre, ces derniers convergeaient tous vers une manifestation formelle unique plus parfaite de leur essence - vers une hypostase supérieure dans la hiérarchie émanente des choses. Un mélisme, par exemple, partageait avec les émotions vives (particulièrement celles qui étaient heureuses) un mouvement rapide - un déplacement de notes d'une part, des humeurs corporelles d'autre part. Ces deux éléments participaient d'une idée plus haute, plus pure, de la célérité.³¹

C'est ainsi que pour Tomlinson, les "compositeurs de madrigaux étaient parvenus à créer un code musical sur un lexique qui communiquait avec une transparence absolue leur conception du monde comme séquence infinie de ressemblances"³² : dès lors mots et musiques se fondent dans les instances du Même, et "la plainte de l'amant du "Sfogava con le stelle" est une plainte qui est ineffablement *dans* le monde", contrairement à *Lamentation de la nymphe*, qui est quant à elle "une chanson à *propos* du monde"³³. L'auteur aperçoit en effet déjà dans ce second madrigal de Monteverdi le règne moderne de la représentation ordonnée :

²⁷ FOUCAULT. *Ibidem*, p. 35-36.

²⁸ "(...) Cette distance, le *Bunraku* fait comprendre comment elle peut fonctionner : par le discontinu des codes, par cette césure imposée aux différents traits de la représentation, en sorte que la copie élaborée sur la scène soit non pas détruite, mais comme brisée, striée, soustraite à la contagion métonymique de la voix et du geste, de l'âme et du corps, qui engluie notre comédien." BARTHES, *ibidem*. p. 75.

²⁹ TOMLISON. *Ibidem*, p. 238.

³⁰ MONTEVERDI, Claudio. "Sfogava con le stelle", dans le *Quatrième livre de madrigaux*, 1603.

³¹ TOMLISON. *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 237.

³³ *Ibidem*, p. 243.

(...) L'ostinato, dans cet usage particulier, établit pour lui-même une nouvelle et arbitraire connection entre le monde et un langage rendu déontologique. Il exerce l'autorité du langage conçu comme une collection de signes élaborée par l'homme, dans le but d'ordonner et de nommer le monde. L'ostinato est un emblème qui ne ressemble pas, en bref : il *représente*.³⁴

Nous en revenons donc à l'état de fait décrit par Kierkegaard dans *Ou bien... Ou bien...*, à savoir la séparation radicale d'un langage dont la seule fonction n'est plus que d'indiquer, quand celle de la musique serait d'évoquer : dans cette distance même se construit le pacte de lecture, ce "il était une fois" de la fiction qui attache arbitrairement un signifiant à son signifié, et seul le jeu de la représentation lie désormais sonorités harmonieuses et parole³⁵. Serait-ce à dire, pour autant, que mots et musiques n'ont plus rien à se dire ? Telle n'était pas la conception de Kierkegaard, qui, en les séparant, les opposait dynamiquement sur une échelle de l'abstraction : musique et langage restent corrélés entre eux, puisque la musique est à la sensualité ce que le langage est à l'esprit. Et si nous suivions la pensée du théologien Paul Tillich, nous pourrions même ajouter que l'époque moderne les fait interagir dynamiquement.

En effet, ce que Kierkegaard appelait "sensualité" dans la musique, à savoir son caractère transitoire en tant que succession d'instant, fini en tant qu'évanouissement perpétuel du son, Tillich le nomme "existence", et cette existence fonctionne par rapport à la Révélation des textes comme le négatif en photographie, puisque ce n'est qu'en prenant la mesure de sa misère que l'homme peut connaître la gloire de Dieu et par là, comprendre la signification des textes sacrés qui ont été révélés aux prophètes³⁶ : la sensualité est ainsi pensée comme l'image inversée de l'esprit, et la musique devient le "révélateur" photographique du langage de la Révélation. Ainsi est-elle, dans ce contexte, à l'image de notre moderne polichinelle décrit par Roland Barthes : "chargée de tendre [au langage] le miroir de son contraire, elle anime l'inanimé pour mieux manifester sa dégradation, l'indignité de son inertie"³⁷. Ainsi, cette scène italienne où s'expose la musicalité du *Don Juan* de Mozart, n'est-elle pas l'espace théologique de la "Faute" ?

³⁴ *Ibidem*, p. 240.

³⁵ "Les phrases *arioso* de la nymphe font éclater les liens ontologiques du discours et de la musique ; sa musique est une musique qui suit sa propre syntaxe autonome, qui maintient une disparité entre la musique et le discours, qui ne présente qu'une représentation de discours. Sa musique n'agit pas à la manière du discours ; elle n'en a plus la nécessité étant donné qu'elle est acceptée en tant que sujet parlant et lamentant sur la base de critères différents de mondanité que la ressemblance opérant dans "Sfogava con le stelle". Sa présence n'est désormais plus le produit, d'une ressemblance si rapprochant entre chant et discours que ces deux-là menacent de s'effondrer en un seul. Au lieu de cela, elle s'élève précisément de la distance entre son chant et les choses qu'elle énonce. Dans cet espace nous ne découvrons pas la ressemblance fractale, déplaçante mais unissante de l'ordonnement magique de la connaissance. Bien plutôt, nous insérons en elle quelque chose de nous-même. Nous y construisons notre volonté de croire que son chant parvient à représenter son discours, - une volonté qui n'est qu'une autre version moins automatique de notre complicité dans l'acceptation de ses mots comme représentation de son monde." *Ibidem*, p. 242-243.

³⁶ "Les réponses que comporte l'événement de la révélation n'ont de sens que dans la mesure où elles sont en corrélation avec des questions qui concernent notre existence tout entière, avec des questions existentielles. Seuls ceux qui ont expérimenté le choc du transitoire, de l'angoisse qui leur donne conscience de leur finitude, de la menace du non-être, peuvent comprendre ce que signifie la notion de Dieu. Seuls ceux qui ont expérimenté les ambiguïtés tragiques de notre existence historique et qui ont mis totalement en question le sens de l'existence, peuvent comprendre ce que signifie le symbole du Royaume de Dieu." TILLICH, Paul. *Théologie systématique: introduction. Première partie, Raison et révélation*. Paris : Les Éd. du Cerf. 2000, p. 91.

³⁷ BARTHES, *ibidem*, p. 78.

D'un côté, dans une lumière qu'il feint d'ignorer, l'acteur, c'est-à-dire, le geste et la parole, de l'autre, dans la nuit, le public, c'est-à-dire la conscience.³⁸

Se pourrait-il, dans ce contexte, que le XVII^e siècle n'ait pas totalement rompu avec le mode de connaître iconographique des siècles qui le précédaient ? De l'homme comme image microcosmique du macrocosme céleste, nous passons en effet à l'homme comme image négative du divin : entre les deux, la sensualité se transforme, mais demeure.

Dans sa *Lettre Pastorale* de 1782, le prince-archevêque de Salzbourg Colloredo-Mannsfeld, ancien employeur de Mozart, s'étonne de l'emploi continu du latin dans la liturgie, et "ne manque pas de stigmatiser "l'indifférence parfaitement inconcevable" avec laquelle on a laissé jusqu'alors "la masse des fidèles chanter des choses incompréhensibles et dénuées de sens".³⁹ C'est que peut-être Mozart, consciemment ou inconsciemment, ne concevait pas la traduction du texte sacré comme le simple fait de donner à chaque mot son équivalent dans la langue vernaculaire, mais bien plutôt comme la mise en lumière musicale de la signification vivante et spirituelle de ce dernier. En d'autres termes, il ne s'agirait pas dans la traduction de représenter par du langage le langage, mais plutôt de le faire signifier en révélant son âme, sa musicalité intérieure :

Phrases et mots dans le langage sacré sont réputés receler en eux des significations mystiques. Pour retrouver ces significations intérieures, il faut ôter en les pelant les significations "extérieures", (...) de la même manière que la peau d'une banane doit être pelée. Un mot ne "représente" pas une idée, il est l'idée, de la même manière qu'une banane est une banane, avec sa peau et tout le reste.⁴⁰

Voilà qui pourrait éclairer d'une manière différente, en tous les cas, le sens de la tonalité tragique donnée au verset de l'introït du *Requiem*, qui n'était peut-être pas si évidente. Là, en effet, où le chant grégorien liait le mot "requiem" à la céleste paix de ses harmonies, c'est plutôt la sombre inquiétude d'un Don Juan, la désespérante vie de l'esthète livré à un désir démoniaque que nous lisons en contrepoint du "repos éternel". Pour autant, le repos spirituel n'est pas absent de l'oeuvre de Mozart, il naît précisément de ce sens nouveau que son négatif musical confère à l'héritage textuel biblique auquel il redonne vie.

Ainsi la modernité inverse-t-elle le paradigme de l'ancien monde : là où en effet, geste musical et geste verbal de la Renaissance avaient pour fonction non de démontrer leur sens, mais de démontrer le Même, à savoir l'union sensuelle du monde avec lui-même dans l'amour divin, la distance moderne qui se crée entre langage et musique a quant à elle pour fonction, dans l'opposition à la Sensualité, de faire émerger le sens et par là la vie

³⁸ *Ibidem*, p. 82..

³⁹ GREINER, Philippe. "Mozart et l'archevêque de Salzbourg: les voies d'une incompréhension." *Transversalités*. 23 janvier 2013. N° 107, pp. 125-140.

⁴⁰ GEERTZ, Hildred. *State and society in Bali: historical, textual and anthropological approaches*. KITLV Press. 1991, p. 176. À Bali, les noms et expressions proverbiales religieuses peuvent eux-mêmes faire l'objet, au sein même d'un récit dramatique, d'une courte pause diégétique au cours de laquelle ils feront l'objet d'une "traduction" : "À l'occasion d'événements formel de représentations théâtrales associés au rituel, les personnages de clown théâtraux ou les maîtres dalang du théâtre d'ombres jouent d'une manière certes très raffinée mais très accessible à la communauté religieuse. Le processus de transmission est illustré ci-dessous avec un exemple présentant comment une expression telle que "tisser des feuilles de cocotier" peut être le point de départ d'enseignements philosophiques religieux. (...) Dans l'extrait suivant de ce dialogue, une chaîne de mots liés entre eux révèle la connaissance *tutur* [spirituelle] :

'Qu'est-ce que *klabang sebit* [tisser des feuilles de cocotiers] ?

Klabang signifie connaissance, et *sebit* signifie le temps entre (la nuit et le jour). Ainsi, il s'agit de la connaissance de l'espace transitoire entre la vie et la mort' ". HOOD, *Ibidem*, p. 148.

éternelle. À la quête du beau comme amour divin par absence du sens, a donc succédé la quête du sens comme éternité divine par opposition au beau.