

La Maison-Dieu, 194, 1993/2, 121-130

Pierangelo SEQUERI.

VOX HUMANA, VOX INSTRUMENTALIS *

DE L'ESTHÉTIQUE ET DE L'EXTATIQUE DANS LA PRATIQUE MUSICALE DE L'ÉGLISE

L'ESTHÉTIQUE revient à la mode dans les milieux cultivés. Mais le sérieux de ce retour (qui devrait ne pas demeurer éphémère) est menacé par un certain excès de familiarité qui réduit l'esthétique à un thème trop facilement partagé. En réalité, comme le dit Platon (*Ippia Majeur*, 304c), « *les choses belles sont difficiles* ».

L'esthétique aux marges de l'existence ?

Résumons ainsi les pièges de ce retour : l'esthétique est considérée, par les idées socialement plus répandues, comme l'équivalent de l'agréable, de l'orné, du pathétique. C'est-à-dire les figures avec leurs superlatifs (l'excitant,

* Conférence donnée au Congrès international d'Universa Laus, à Candia, en Italie, le 27 août 1992.

le précieux, le sublime) et leurs diminutifs (l'attrayant, le gracieux, l'émouvant). À l'intérieur de cette constellation de sens, le *beau* connaît aujourd'hui la condition *éphémère* de tout ce qui est excédent, voire superflu. Si bien qu'il est difficile de redonner aux qualités esthétiques de l'expérience *l'importance* qui doit être reconnue à tout ce qui nous permet de saisir un *sens décisif* pour notre existence.

De façon plus radicale : il y a une « marginalité » civile et religieuse de l'esthétique qui peut parfaitement cohabiter avec l'émphatisation sociale et ecclésiastique de l'importance (culturelle et spirituelle) du grand art. Cette marginalité pose un problème qui est tout à fait symétrique à celui qui est posé par les conséquences de sa prétendue autonomie. Autrement dit, c'est bien lorsque le beau s'est concentré entièrement dans le grand ouvrage de génie, que les œuvres de l'esthétique se sont trouvées cantonnées aux marges de l'activité quotidienne des hommes. Considérées comme des exceptions, elles confirment la règle : il est normal qu'elles restent étrangères au vécu habituel. Signes raréfiés d'une conscience individuelle, elles nous ont dissuadés de rechercher dans la conscience collective les symboles de ce qui est « commun » et qui perce à travers elles.

Kierkegaard — ébloui par le sérieux de la question sociale et religieuse qui se joue dans les intentions et les œuvres de tout être humain — frappe d'une hypothèque encore actuelle la dissipation spirituelle à laquelle pousse l'attention accordée à l'esthétique. Il identifie la figure musicale avec le triomphe des sens, tout spécialement dangereux à cause du charme séducteur de l'intelligence qui l'habite. La musique — œuvre raffinée non seulement d'un artisanat mais aussi de la pensée — est ici l'astuce suprême du serpent tentateur. L'empire des sens, évoqué par la musique, se travestit de façon parfaite : il n'existe aucune autre forme d'art qui sache aussi bien représenter le pur triomphe du sensible, tout en stimulant la proximité maximum avec l'aspect immatériel et spirituel de la conscience.

Y a-t-il donc écart irréparable — voire hostilité — entre le « cas sérieux » de l'existence et les « jeux interdits » de l'art ? Faut-il choisir entre les deux ? Faut-il se livrer à ces jeux en ayant mauvaise conscience, en ne gardant que les limites mensongères de l'utile et du délectable ? Faut-il au contraire s'adonner à ce sérieux avec une ténacité quelque peu obtuse, en pratiquant ce qui est « dignum et iustum » et en faisant fi de toute beauté ?

Expérience religieuse et expérience esthétique

Ceux qui se consacrent à explorer, de manière radicale, la question du « jeu sérieux » de l'esthétique ont bien des raisons pour s'intéresser à fond aux rapports entre musique et tradition biblique. À une seule condition : que, tout en suivant les parcours qui relient entre eux la cantillation monastique et la chanson des troubadours, l'hymne confessant et le Lied chaleureux, la psalmodie responsoriale et l'« aria avec *da capo* », ils se laissent modeler par l'arrière-fond unitaire de la *mousikè* originale. Ici, la singularité des formes laisse la place à des liens souterrains, là où parole et rythme, son et idée, mélodie et prosodie, vocalité humaine et « consonanza » mondaine n'avaient pas encore subi la violence d'une séparation issue de la spécialisation. « Musica » évoquait en premier lieu la splendeur intime de tout ce qui possède un rythme et une forme, une harmonie et un timbre, un dessein cosmique et une résonance intérieure. La musique coïncidait alors avec l'expérience et l'expression d'une « justice » profonde de l'être, car *la proportion exacte* de la Vérité n'était pas encore séparée, de façon irréparable, du *libre jeu* de la Grâce.

À condition donc d'entrer dans cet horizon esthétique-là, et de cette manière-là, la tradition biblique — qui est pourtant si réservée au sujet de tout ce qui est, spécifiquement, esthétique et musical — peut nous ouvrir des parcours décisifs et de longue durée. Comme l'a fait,

par ailleurs, l'inconscient collectif de l'Occident, qui a développé une « histoire musicale » *a priori* absolument inimaginable, tout en étant l'une des histoires possibles.

Il nous faut explorer à la source les figures symboliques de ce lien profond qui relie l'expérience *religieuse* et l'expérience *esthétique*. Nous y serons guidés par l'interaction entre le théologique et le musical, qui traverse toute la tradition des Livres du judaïsme et du christianisme. Ce faisant, nous accomplirons une *opération qui est elle-même symbolique*. Car c'est ainsi que nous pourrions nous soustraire, créativement, à la dérive de l'histoire du beau et du musical. La preuve : depuis un siècle, la philosophie et l'esthétique occidentales annoncent la « mort de l'art » et la « fin de la musique » ! Par-delà le souffle, un peu court, d'avant-gardes projetées vers un avenir radicalement alternatif, il s'agit de retrouver une histoire encore possible. Les Muses sont engendrées par *Zeus* et *Mnemosyne*, par la splendeur créatrice du divin et par l'obscurité féconde de la mémoire. Celui qui perd la mémoire doit également être privé de la splendeur.

Le musical et sa signification

La fascination esthétique et la valeur anthropologique du *musical* tiennent à la précision infailible et à la souplesse infinie avec lesquelles il sait évoquer la valeur et le plaisir, la stupeur et le miracle de la *naissance d'un univers sémantique en tant que tel*. Il le fait de manière très pénétrante, en activant le parcours qui part de l'ouïe et, à travers l'écoute, rejoint l'intériorité. En même temps, il laisse en dernier lieu l'interlocuteur décider de la signification. Par là, le lien avec l'univocité relative de la parole, du geste et de la représentation va s'assouplissant, tout en conservant la riche différenciation d'un acte de communication réellement efficace.

Le musical oriente le sens vers la signification, mais sans la rejoindre. Toute décision concernant la valeur d'une signification s'inscrit dans un horizon de sens. Opération spontanée et non perçue dans la vie quoti-

dienne, elle implique le déchiffrement du désir (qu'est-ce que j'espère, ou je crains, qui puisse avoir un sens ?) et de la liberté (qu'est-ce que je veux, ou ne veux pas, qui ait un sens ?).

L'esthétique et l'extatique

La musique, en tant que métaphore du sens et symbole réel de l'harmonie de voix sensibles et individuelles peut difficilement être pensée en dehors de l'impact d'une participation responsoriale de la *qahal* et de l'*ekklesia* face à la proclamation des textes sacrés.

Voici donc la floraison dialogique des antiennes et des tropes par qui, intelligents et responsables, nous participons à la présence actuelle du mystère ; le tâtonnement mélodique « sans paroles » de la *vox jubilans* où la sonorité épouse une herméneutique du sens spirituel ; la choralité originaire des hymnes qui donne une substance confessante à l'émotion fusionnelle de la communauté tout en gardant l'écho de différences individuelles (résonance, réponse).

Une époque entière a connu la vaste gamme des possibilités combinatoires de ce jeu du « un » et du « multiple ». C'est là que la musique a appris à apprécier la *qualité esthétique* — c'est-à-dire sensible et intelligible, non pas purement *extatique* — de la consonance. L'unisson a appris à être désiré comme une solution voulue, non pas comme une uniformité imposée. Le choral a appris la richesse qui naît de l'entrelacs soigné de voix différentes qui exalte l'harmonie de l'ensemble.

Ce n'est que plus tard que le jeu du *crescendo* et du *diminuendo* a transformé l'effet naturel de l'écho en code anthropocentrique du « pathos ». Par conséquent, la *vox instrumentalis* — modelée depuis bien longtemps par la Parole — a pu devenir parfaitement homologue à la parole, au geste et à la représentation, qui expriment le « soi » de la personne.

Le récit de l'expérience intérieure en fait l'aboutissement d'un chemin évolutif qui avait commencé à une

époque dont l'Écriture garde la mémoire originale. L'époque où la religion avait appris à témoigner d'elle-même en tant que récit d'une expérience quotidienne, bien avant et beaucoup plus que d'une *extase* panique. Là, l'individu était sollicité à parfaire la qualité de sa propre foi dans l'écoute responsable de la Parole vivante de Dieu, bien avant et beaucoup plus que dans la soumission passive à des stéréotypes rituels collectifs.

Les modalités narratives et expressives du Lied, de la danse et de la pièce dramatique — qui sont typiques de l'histoire musicale en Occident — ont leur racine dans la tradition des textes bibliques, qui exige que l'on adapte les anciennes itérations rituelles à la nouvelle qualité de la rencontre du sacré, façonnée par l'événement actuel. Et ceci de la part de la collectivité tout comme de l'individu. Malgré la dérive inévitable des ajustements et des surimpressions, l'aspect différentiel du rapport entre la musique et les rituels anciens devait, tôt ou tard, finir par s'imposer.

Un étonnant renversement

Au terme de ce parcours bien connu, la *vox instrumentalis* a voulu devenir elle-même *Logos* : parole de l'indicible et pensée de l'ineffable. Si bien que le moine est devenu l'« *amant de la musique* » (Wackenroder) à laquelle on se consacre comme si « on entrait dans les ordres ». Mais c'est justement au sommet de cette *emphase panique* (dont l'aboutissement voit la musique se consacrer au culte « expressif » du moi) que la musique occidentale a connu aussi la plus aiguë de ses crises (voir Gustav Mahler : un cas exemplaire).

Ce n'est pas par hasard que la tradition biblique de la tour de Babel redevient un point d'attraction irrésistible pour l'imaginaire sociologique actuel. C'est à elle que se réfère la *crise de l'expressivité*, suite à l'essai de rapporter la « pensée absolue » à la parole (et à la musique).

Par ailleurs, la musique contemporaine, si éloignée du « grand code » réconciliant la résonance mystérieuse du

sacré et l'immédiateté quotidienne de l'écoute, ne cesse de nous interroger en prenant comme pré-texte les formes et les figures de la tradition biblique. S'agit-il d'un désir inconscient de retrouver le *nomos* de sa propre origine perdue ? Ou d'un effort ultime de justifier l'exigence vitale d'une distance par rapport à elle ? Il est peut-être trop tôt pour l'affirmer. Schoenberg est la preuve que la conscience de ce dilemme appartient aux sources de l'aventure contemporaine. Le conflit ouvert entre Moïse et Aaron au sujet de la tension entre l'*esthétique* et l'*extatique*, l'*ésotérique* et l'*immédiat*, l'*intelligible* et le *sensible*, au sein de la relation parole/musique et sens, ne cesse de se reproduire.

La Bible, finalement, n'a pas seulement fourni les textes par lesquels notre civilisation a appris à *chanter* sur un mode nouveau par rapport aux autres traditions. Elle a aussi façonné une évolution du sonore destinée à découvrir l'homologie de la *musique jouée* avec la parole et la pensée. Une homologie qui est inconnue des cultures étrangères à l'influence de la Bible et du christianisme.

Cet étonnant renversement n'a pas encore fini de nous émerveiller. Il n'a pas été suffisamment analysé, quand on pense à l'importance qu'il pourrait avoir pour mieux éclairer le caractère tout à fait singulier de notre évolution musicale. Il s'est, par ailleurs, produit non sans quelques ruptures : l'évolution de la pratique *instrumentale* ne cesse de porter les traces d'une « compétition » par rapport à la *vocalité*, qui ne s'est jamais apaisée.

Dans l'histoire de cette confrontation, la tradition biblique a joué un rôle ambivalent. D'un côté, elle a été le référent de tout mouvement tendant à rétablir le privilège de la parole chantée. De l'autre côté, elle a constamment permis de légitimer, dans la pratique *instrumentale*, l'espace nécessaire d'une résonance que la parole évoque et exige, mais avec qui elle entre en collision. Ceci à cause d'un excédent de densité sémantique, mais aussi à cause de la pauvreté de son articulation timbrique.

Cette ambivalence est très claire dans l'histoire de la *pratique musicale d'église*. On y a constamment censuré

l'invasion de l'instrumental en tant qu'expansion du *non-vocal*, mais aussi en tant qu'expansion sonore du *vocal*. En même temps on y a toujours intégré toutes les figures typiques de son évolution. Voire même, on a fourni, tout au long de son histoire, une contribution décisive à son expansion. Une contribution qui a été bien plus importante au niveau de l'élaboration technique et musicale, qu'au plan de la réflexion proprement théologique sur le sujet.

Le moment actuel est peut-être (soit dit en passant) tout spécialement propice aux retrouvailles avec cette dimension oubliée d'une réflexion théorique. En ce moment, il n'y a pas de doute que l'élan de la pratique musicale en église connaît une phase de régression ; par ailleurs, le parcours évolutif de la musique occidentale est bloqué dans une impasse généralisée. Face à cette situation, il s'offre probablement une chance de promouvoir un intérêt plus spécifique et plus poussé pour les problèmes philosophiques et théologiques de l'expérience musicale. Par là, l'équilibre entre la théorie et l'expérience de la pratique religieuse, qui est sans doute bien longue et complexe, serait mieux sauvegardé.

Une spoliation symbolique

Ajoutons que la structure formelle de la ritualité, et de sa façon de mettre en œuvre l'énergie du symbolique, se caractérise par une *schématisation* du fondement qui est évoqué, et par une *stylisation* de l'existence qui s'y réfère. Si bien que le rite, pour ainsi dire, *assèche* la densité émotionnelle et pratique de la vie quotidienne. Mais, ce faisant, il en intensifie et aiguise la qualité spirituelle et met à jour les nervures du sens. La forme de la parole, le geste de la communion, la posture de la prière, l'intention du regard, la séquence de la proximité et de la distance, l'action de laver et de se nourrir, d'éclairer ou de restaurer, d'accueillir et de renvoyer, de toucher et de s'abstenir de toucher, de parler et de se taire, de remplir de sons et de faire le vide par le silence, font allusion aux multiples figures de l'existence quoti-

dienne et des significations qui s'y jouent. Mais ils les évoquent de manière synthétique, par des cadences non fonctionnelles et des volumes raréfiés. En fait, leur sens dernier, ainsi que leur fondement originaire apparaissent à l'évidence en tant que différence, transcendance, *mysterion*. Dans cette spoliation symbolique, elles reçoivent le sceau de leur lien avec le sens dernier, avec le fondement originaire de la présence de Dieu dans la vie quotidienne.

Il y a donc un profil *esthétique* de la perception de la présence de Dieu dans la forme du rite chrétien. Il vise à soustraire la foi ecclésiale à une dérive possible : celle qui consiste à se transformer en une figure remplaçant la révélation christologique. Au point qu'on risquerait de vivre celle-ci comme attribut de la première, alors qu'elle est à la fois le sujet et l'objet de sa possibilité et de son exercice.

***Jubilus* spirituel et enchantement des sens**

En guise de conclusion : l'*extatique* et sa musique perdent, grâce à la tradition issue de la Bible et les vicissitudes de leur existence, leur ancien privilège face au sacré. Par conséquent, face au sentiment individuel et à la relation collective qui, eux, président à l'identification du « soi ».

L'*esthétique*, par ce biais, se sépare de cette dérive. Il apprend un lien nouveau avec l'intentionnalité, avec la liberté, avec la conscience tournée vers l'effort de mettre en lumière combien la foi de l'homme est nécessaire, si l'on veut savoir apprécier réellement la révélation de Dieu.

L'écoute de la Parole, vécue avec une intelligente affection et une identification passionnée est elle-même la figure de la foi biblique. Mais nous pourrions y reconnaître une « métaphore vivante » : celle de l'expérimentation musicale, enthousiasmante et inédite, engendrée par le passage du ciel (*orientale lumen*) à la terre,

où cette écoute devait — non sans danger — planter sa semence.

Par-delà Wagner, qui visa cet objectif en transformant, une fois de plus, le *kérygme en mythe*, saura-t-il, notre temps, retrouver le noyau incandescent d'une *poétique biblique de la parole*, du geste et de la représentation, dont la « musica » soit la pensée. Si cela est possible, la musique pourra à nouveau se réconcilier avec la vie historique et sensible de la conscience. Le « grand code » biblique, grâce à l'énergie de la révélation humaine de Dieu qui en façonne la tradition et la réception, continue à garder la mémoire d'une consonance toujours possible de la *vox* et de l'*instrumentum*. Plus exactement, dans la tradition musicale de l'Occident (y compris — n'en déplaise à Nietzsche — celle de la « musique sacrée ») du *jubilus* spirituel et de l'enchantement des sens.

Pierangelo SEQUERI