

Quand le lointain
se fait proche

La musique, une voie spirituelle

Du même auteur

*La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach.
Les chorals du catéchisme luthérien dans la « Clavier-Übung III »*
(cosigné avec Christoph Theobald)
Paris, Cerf, « La voie esthétique », 1993.

*L'Esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach.
Les chorals de l'Autographe de Leipzig*
(cosigné avec Christoph Theobald)
Wavre, Mardaga, « La voie esthétique », 2002.

*Voici l'Homme. Au croisement du Miserere de Georges Rouault
et de la Via crucis de Franz Liszt*
livre et DVD (coproduction avec Véronique Fabre
et Stéphane Caillat)
Paris, Facultés jésuites de Paris, 2006.

Philippe Charru

QUAND LE LOINTAIN
SE FAIT PROCHE

La musique, une voie spirituelle

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

Éditions du Seuil
25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

ISBN 978-2-02-096973-4

© Éditions du Seuil, janvier 2011

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Extrait de la publication

« Si tu me dis: Montre-moi ton Dieu! Je pourrais
te répondre:
Montre-moi l'homme que tu es, et moi, je te montre-
rai mon Dieu.
Montre donc comment les yeux de ton âme regardent,
et comment écoutent les oreilles de ton cœur. »

Théophile d'Antioche (vers 183-185)
Trois Livres à Autolycus (I, 2)

Prélude

Sur la pierre et sur l'os où la main de l'homme traça ses premiers graphismes, André Leroi-Gourhan¹ voyait les linéaments d'une pensée symbolique. Dans ces « mythogrammes » du premier âge de l'humanité, il déchiffrait une organisation « rayonnante » de signes, très éloignée du souci de représentation réaliste, mais relevant d'une pensée figurative d'essence rythmique. Ces points et ces traits, gravés selon des regroupements réguliers, seraient en effet la transcription de pulsations rythmiques élémentaires, peut-être liées à une récitation incantatoire ou déclamatoire, c'est-à-dire vocale. C'est pourquoi Leroi-Gourhan avançait l'idée audacieuse et lourde de sens selon laquelle le rythme « marque l'entrée dans l'humanité des Australanthropes² ».

Cette pensée figurative d'essence rythmique a subsisté dans la calligraphie des idéogrammes chinois. À l'opposé de l'organisation linéaire de la pensée, induite par l'écriture phonétisée des mots sur la base d'un alphabet, l'écriture chinoise développe une pensée rayonnante puisque chaque idéogramme, représentant un mot à part entière, ouvre au

1. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964, t. I, chap. 6 et t. II, chap. 14.

2. *Ibid.*, t. II, p. 135.

lecteur un horizon de sens. Par ailleurs, « les formes calligraphiques ne sont pas seulement abstraites, mais issues d'une relation intime avec les signes visuels du monde qui nous entoure. En outre les écrire dépend directement de notre rapport au monde [si bien que] la pratique calligraphique conduit la personne à sortir de son isolement existentiel et lui permet de prendre conscience que le lien entre formes graphiques et attitude physique et morale est dû au rapport plus global au monde et à l'espace qui nous entoure³ ». On comprend alors que la calligraphie ait pu être considérée dans cette culture comme le geste par excellence qui fonde la peinture. Shitao, dans les pages lumineuses de ses *Propos sur la peinture*⁴, parle du « vide » du poignet et du cœur du peintre, vide nécessaire pour que « l'unique trait de pinceau », considéré comme une « empreinte du cœur » tracée sur le papier, soit habité par les souffles reliant le ciel et la terre. Lorsque ciel et terre sont à l'unisson, le peintre qui peint un paysage est alors le médiateur de l'échange cosmique qui a lieu entre l'univers et celui qui regarde sa peinture. Là encore le geste du calligraphe/peintre appartient tout entier au rythme et engage moins une représentation du monde, qu'un mode de communication sensible avec lui.

Dans une tout autre sphère culturelle, dom Cardine a découvert que le lâcher de plume du scribe écrivant un neume⁵ de plain-chant a une signification rythmique très

3. Y. Escande, *Précis de calligraphie chinoise à l'usage des amateurs*, Paris, You-Feng, 2000, p. 141.

4. Shitao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris, Hermann, « Savoir », 1984, p. 9 à 11.

5. « Neume » vient du latin *pneuma*, qui signifie « souffle ». Selon dom Cardine, un neume est « la synthèse des notes portées par une seule et même syllabe ».

précise : « Par un jeu tout naturel d'unions et de séparations des traits graphiques, écrit-il, les premiers notateurs nous ont indiqué les points cardinaux du mouvement rythmique. Créer une discontinuité dans le tracé d'un neume entre deux signes successifs, avec l'intention de mettre en relief la note sur laquelle s'arrête la plume, c'est le procédé de la "coupure neumatique" qui fut pratiquée dans toutes les écoles de notation⁶. » Ce geste de la plume du scribe ne représentait sans doute pas celui de la main du chantre dirigeant un chœur, mais son écriture relevait du même sentiment rythmique. Quant aux musiciens de la Renaissance, lorsqu'ils voulaient donner aux chanteurs la mesure du temps et les valeurs de notes, c'est-à-dire leur donner un repère rythmique régulier qu'ils appelaient *tactus*, ils effectuaient avec la main un mouvement vers en bas ou *positio*, puis vers en haut ou *elevatio*. Ainsi ce mouvement de la main réglait-il celui des voix. Une telle correspondance d'ordre rythmique entre la voix et les mouvements du corps avait déjà été observée par Aristoxène, à qui l'on prête ce mot : « La voix se meut lorsqu'elle chante, comme le corps lorsqu'il marche ou qu'il danse. »

Les perspectives ouvertes par ces quelques exemples touchent au fondement de l'aventure artistique où il n'est jamais question que du corps qui danse ou chante, du visage qui écoute ou regarde, de la main qui travaille quelque matière tirée de la terre et du « cœur », entendant ce mot comme l'organe de la communication entre le plus extérieur et le plus intérieur. On pressent dès lors que parler de « spiri-

6. Dom Cardine, « Vue d'ensemble sur le chant grégorien », in *Études grégoriennes*, XVI, Abbaye Saint-Pierre-de-Solesmes, Éditions de Solesmes, p. 182.

tualité» à propos de l'art et en particulier de la musique, ne saurait en aucun cas se laisser entraîner hors de ces données. Bien au contraire, je voudrais soutenir ici combien la musique est une voie qui nous confirme dans une « manière d'habiter le monde⁷ » et manifeste en cela même une dimension spirituelle. Autrement dit, c'est l'exigence de la quête spirituelle qui nous incitera à comprendre ce qui, de nos existences, est véritablement engagé dans l'expérience rythmique, dans le travail sur le matériau musical, dans la danse et le chant, tout autant que dans l'écoute de la musique.

Cette approche éveillera sans doute des résonances spirituelles diverses selon les références auxquelles chacune et chacun se rattache et selon les exigences qui sont les siennes. Mais la référence évangélique et sa longue tradition mystique et théologique dans laquelle s'inscrit cet essai, nous conduira à chercher une « parenté intérieure » entre le chemin qu'emprunte en nous la musique, et celui qu'emprunte le Verbe en son périple d'incarnation.

Nous suivrons ces voies au cours de la traversée des grands moments stylistiques de la musique occidentale, au rythme de quelques œuvres emblématiques qui nous retiendront davantage. Nous plaçant alors au cœur de l'opération même de ces styles, nous tenterons de découvrir la quête spirituelle qui est à l'œuvre en chacun d'eux.

La singularité irréductible de chaque style appelle une écoute qui lui soit accordée. Mais nous verrons que cet accord ne va pas de soi. Il requiert une oreille désencombrée, qui reste en éveil et se laisse rejoindre. C'est pourquoi l'écoute de la musique prendra pour nous l'allure d'un exercice spirituel, mettant en question l'imaginaire qui trouble aussi bien

7. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 68.

PRÉLUDE

notre rapport au monde que nos représentations religieuses, pour nous ouvrir à la puissance paradoxale de la fragilité de la musique dans sa confrontation inévitable et décisive avec la violence du monde. Qui veut marcher sur les chemins de la musique et sur ceux de l'Esprit, devra consentir à de patients déplacements intérieurs.

I

Musique et spiritualité

La grâce d'un accord à entendre

Une autre relation au monde

Du connaître au sentir

«À son ami de jeunesse Giuseppe Raimondi, Morandi a confié un jour, à propos de Pascal, ceci : “Dire qu’il n’était qu’un mathématicien. Il avait foi en la géométrie. Mais crois-tu que ce soit peu de chose ? Avec la mathématique, avec la géométrie, on explique presque tout. Presque tout.” » Philippe Jaccottet, qui rapporte ce mot du peintre, le commente ainsi : « Dans le “presque” il y a le battement même de notre vie, l’incertitude et l’élan du cœur¹... » Ce « presque » permet de distinguer deux manières de se rapporter au monde, qui aujourd’hui comme jamais, accusent leur différence. On peut vouloir opérer sur les choses et sur les personnes, vouloir connaître pour dominer et transformer. Ainsi les sciences et les techniques dans leur pratique et leur discours mettent-elles chaque jour le monde à distance et, grâce à cette objectivation, en font un champ d’investigation et d’exploitation. Quelque chose pourtant échappe à leur pouvoir et se dérobe à leur intelligence, un « presque », un « je ne sais quoi » qui, tel un gravillon dans un soulier, suffit à rendre leur marche

1. Ph. Jaccottet, *Le Bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, 2001, p. 27 et 79.

malaisée. Heureux aiguillon cependant, car ce « presque » qui échappe et se dérobe laisse entrevoir une manière autre de se rapporter au monde. À l'opposé d'une mise à distance soucieuse d'objectiver le monde pour le connaître et le transformer, on peut en effet chercher une mise en présence qui ouvre à l'évènement de sa rencontre. Cette ouverture inaugure « une autre façon de compter, de peser, une autre mesure du réel dans le rapport qui se crée avec lui dès lors qu'il nous devient, en quelque manière et pour quelque part que ce soit, intérieur² ». Les œuvres d'art authentiques offrent une telle ouverture et par là touchent au fondement de notre manière d'habiter le monde et de nous y rapporter.

Cependant, la tendance contemporaine quasi universelle à l'objectivation est si forte qu'elle s'étend et s'immisce jusque dans le champ esthétique lui-même. Pour en rester à la musique, la recherche d'authenticité a encouragé le développement soutenu des sciences musicologiques qui ne cessent d'accumuler des masses d'informations et d'affiner toujours davantage leurs domaines d'investigation, tandis que l'analyse musicale, qui a connu au siècle dernier un essor exceptionnel, a profondément marqué le rapport à la musique et le discours que l'on tient sur elle, jusque dans les commentaires destinés au large public des auditeurs et amateurs de musique. Mais l'œuvre, devenant objet de recherche et de savoir, est abstraite du temps propre qui la constitue dans son insaisissable engendrement. Debussy déjà le pressentait : « J'essaie de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure : n'est-ce pas autrement intéressant que ce jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres ? »

2. Ph. Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 1994, p. 94.

Dans ce travail de démontage et de calcul qui se veut scientifique, l'analyste s'expose au risque de se fourvoyer sur des chemins qui détournent de l'évènement déconcertant de la rencontre de l'œuvre où l'auditeur est nécessairement impliqué, ici et maintenant. Pour l'oreille qui écoute, l'histoire de la musique ou l'analyse musicale n'ont plus lieu d'être. Il n'y a de musique vivante qu'au présent, celui du jeu comme celui de l'écoute. Ceux qui en douteraient encore peuvent méditer ce mot de Péguy : « Ils prennent toujours l'histoire pour l'évènement, la carte pour le terrain, la géographie pour la terre. Qu'ils nous permettent de le leur dire : tout cela n'est pas si simple, ni si vide, ni si mort. Tout cela est là³. »

La tendance à l'objectivation trouve des racines plus profondes encore qui plongent dans les grandes esthétiques classiques, et engage la conception même de la musique. Ces esthétiques intègrent en effet les différents arts dans le système des beaux-arts, lui-même commandé par une perspective philosophique englobante. Or il est notoire de constater qu'au terme de ce processus d'intégration qui ne va pas sans recherche de classification, la poésie se trouve toujours mise en première place, parce que l'expression de l'intériorité du sujet y serait, plus qu'ailleurs pense-t-on, objectivée dans des mots chargés de signification. Il apparaît dès lors que tous les autres arts se trouvent *en manque* par rapport à la capacité de la poésie de *pouvoir dire*. La musique plus précisément, bien qu'appréciée pour son « intériorité subjective⁴ », ne parviendrait cependant pas à objec-

3. Ch. Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, in *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1992, p. 1449.

4. É. Emery, *Temps et Musique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 394-395.

tiver cette intériorité dans l'évanescence mobilité de son matériau, au point d'atteindre à la plénitude de l'expression. C'est pourquoi elle aurait besoin du secours de la poésie qui touche à « l'intériorité objective⁵ » du mot et de la phrase. De ce point de vue, bien que le son soit reconnu comme un élément commun à la poésie et à la musique, on considère que le son musical diffère du son poétique, puisque le premier est à lui-même sa propre fin, alors que le second parvient à l'expression d'une parole signifiante. Ainsi au terme de son processus d'intégration dans le système des beaux-arts, la musique se voit-elle exclue du champ de la représentation et confinée dans une pure intériorité subjective en manque d'objectivation.

Le ton de ces courants de pensée fut donné par le mot « esthétique », tel que Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), qui l'introduisit dans le champ philosophique, le définissait : l'esthétique, écrit-il, est la « science du mode de connaissance et d'exposition sensible⁶ ». Bien que l'étymologie du mot « esthétique⁷ », renvoyant aux organes des sens, suggère un rapport au corps, la visée de fond de cette science restait pour le philosophe celle d'un « mode de connaissance ». Il s'agissait pour Baumgarten, comme il le disait lui-même, d'élaborer une théorie de la *perception* sensible et donc de la *représentation*⁸. Mais cette science nouvelle qui prit l'allure d'une « métaphysique du beau », était moins tournée vers le sensible comme tel et moins soucieuse de

5. Ph. Grosos, *Questions de système. Études sur les métaphysiques de la présence à soi*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008.

6. A. G. Baumgarten, « Métaphysique », §502, in *Esthétique*, trad. J.-Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, p. 79.

7. « Esthétique » vient du grec *aisthanesthai*, qui signifie « sentir ».

8. A. G. Baumgarten, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 245.

s'interroger sur les rapports de l'art avec le corps, que de mettre en évidence les « règles universelles » qui régissent l'histoire des arts⁹. Tout entier préoccupé par une théorie de la connaissance, Baumgarten ne pouvait que privilégier la parole sur la musique, l'intelligibilité du sens sur le flottement sémantique du son. Aussi a-t-il limité son analyse de « l'histoire des peintres, des sculpteurs, des musiciens, des poètes et des orateurs¹⁰ » aux seules règles de l'art poétique, trahissant ainsi la dimension purement intellectuelle de sa démarche. Il perdait alors de vue la musique en son ancrage corporel qui n'entre décidément pas dans un système du savoir¹¹, comme elle résiste à une « esthétique du contenu ».

En réalité, la musique nous engage sur un chemin autre qui nous fait sortir du système des beaux-arts où le mode privilégié de relation sujet-objet entraîne l'inévitable classement des arts selon leur vérité objectivante. Henri Maldiney écrit : « Il faut se défaire d'une illusion théorique, de l'illusion théorique qui consiste à croire que toute l'expérience humaine est structurée par la polarité sujet-objet. La relation d'un sujet qui s'objecte le monde et se distingue par là même de ce monde n'est pas niabile. Mais il s'agit d'une situation seconde par rapport à cette situation première qu'est la situation sensible. La relation Moi-Monde dans le sentir n'est pas réductible au rapport Sujet-Objet. "Le Sentir est au percevoir, ce que le cri est au mot." Or le mot n'est pas la vérité

9. *Ibid*, p. 247.

10. A. G. Baumgarten, « Esthétique théorique », §477, in *Esthétique*, *op. cit.*, p. 181.

11. Sur cette question, on se reportera à l'étude de Philippe Grosos : « La musique et les limites du système », *Archives de philosophie*, n° 56, 1993, p. 101-121. Voir aussi Philippe Grosos, *L'Existence musicale. Essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Être et devenir », 2008.

du cri. Ni la perception celle de la sensation. La sensation est fondamentalement un mode de communication et, dans le sentir, nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec le monde¹². » Cette situation première, c'est-à-dire la situation sensible antérieure à toute mise à distance objectivante, est celle que la musique nous donne d'éprouver. Il ne s'agit pas d'éprouver des sensations au risque de se laisser enfermer dans la durée fugitive de l'instant ou de se perdre dans les dédales de considérations psychologiques. Il s'agit du fait originaire de sentir. Sentir, c'est entrer en relation ou, plus précisément, s'éprouver exister dans le déploiement d'un ici et maintenant de ce monde. Différent de la perception toute orientée vers une connaissance sensorielle du monde qui déjà objective, le sentir est un mode de présence, un « être-avec le monde ». La musique nous apprend que la communication avec le monde s'éprouve de façon sensible, avant d'être pensée. Elle nous fait entendre le « cri » et non le « mot ». Dès lors, continuer à parler de la musique comme d'un art, suppose de comprendre l'art, selon une des idées maîtresses de Maldiney, comme « la vérité du sentir ». Ainsi le comprennent les artistes eux-mêmes.

« De la musique avant toute chose¹³ », proclame Verlaine dans son *Art poétique* ! Par un renversement qui prête à sourire, la poésie, que les philosophes plaçaient au plus haut, se découvre ici en manque de musique et, par l'une de ses voix autorisées, en appelle à la musique comme à un idéal inspirant pour elle ! Mais que peut-il y avoir « avant toute chose » ?

12. H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 164.

13. P. Verlaine, *Art poétique*, in *Jadis et Naguère*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1979, p. 56-57.