

*La Maison-Dieu*, 199, 1994/3, 75-89

Raymond COURT

## LE BAROQUE ENTRE LA VOIX ET LE VOIR

L'ÈRE baroque a été marquée par l'écroulement du monde survenu au cours du XVI<sup>e</sup> siècle sous le choc conjoint — de la révolution galiléenne qui allait bientôt renverser toute la représentation de l'univers — de la découverte récente du Nouveau Monde par Christophe Colomb avec les bouleversements économiques et politiques qui devaient s'ensuivre — de la cassure de la chrétienté enfin consommée à partir de la Réforme de Luther. Celle-ci, outre le cortège de guerres et d'horreurs dont elle était grosse, atteignait en plein cœur le puissant noyau symbolique de tout le système. D'où, sans doute, cette dramatisation portée aux extrêmes qui a poussé le baroque à tout théâtraliser à la folie jusqu'au monde pris dans son ensemble, ce qui dans les arts se traduira au niveau des formes par l'exaspération des tensions internes, la poursuite incessante du mouvement, le culte enfin de la gestuelle expressive, voire expressionniste.

Shakespeare à ce titre est pleinement baroque, et avec Monteverdi son contemporain, la musique se fait théâtre.



Quant à la Colonnade du Bernin avec ses statues géantes, qu'est-elle sinon un immense et sublime ballet baroque ? Jamais la puissance du muscle — à savoir le corps lui-même pris dans sa gestualité élémentaire — jointe à l'effort ascensionnel vers les hauteurs du ciel et de l'infini n'avaient été aussi prégnants dans l'ensemble du champ artistique : l'apothéose du spectacle !

### Une triple polarité baroque

Tout ceci est bien connu. Cependant, là où le baroque a sans doute beaucoup à nous apprendre (non d'ailleurs en apportant à nos problèmes de société une solution miracle du type opération « néo », par principe toujours impuissante à se hausser au-dessus du vulgaire pastiche), c'est moins dans la manifestation de son unité que dans celle de ses écartèlements, en réalité si profonds qu'ils révèlent en dernière analyse des polarités métaphysiques et théologiques bien différentes. C'est en tout cas ce qui nous semble pouvoir être dégagé en toute netteté dans le domaine musical sur lequel nous focaliserons notre analyse. Nous chercherons à montrer ce qui oppose, en dépit d'interférences certaines, deux esthétiques baroques comme celle d'une part de la tradition allemande qui, de Schütz à Bach, demeure profondément luthérienne, et d'autre part celle de la grande lignée italienne qui, de la Réforme florentine (Péri, Caccini) aux Vénitiens et à Monteverdi, est marquée au sceau de l'esprit néo-platonicien (Ficin) avec les thèses de l'union des deux Vérités (antique et chrétienne) et du retour à la tragédie grecque. Il convient en outre de ne pas oublier une troisième voie, très originale elle aussi, celle du grand « classicisme français », en fait si réellement baroque à sa manière, qui, de Lully à Rameau, est à resituer dans le cadre moderne de la révolution cartésienne inaugurant, en rupture complète avec le néo-platonisme et sa vision animiste de la nature, l'univers artificiel des signes et de la « représentation ».



### LA VOIX ET L'ÉCOUTE

S'il appartient en propre à toute musique baroque authentique, par souci de dramatisation et d'expression, de conjuguer le « se dire » et le « se montrer », le rapport à la parole y apparaît à la lettre fondateur, mais il revêt selon les cas, quant à sa finalité ultime, des significations sensiblement différentes.

#### Musique et théologie selon Luther et Bach

Ainsi quand, à propos des chorals de Bach, Albert Schweitzer pose le principe fondamental suivant de compréhension et d'interprétation : « Bach harmonise les paroles et non la mélodie<sup>1</sup> », la raison profonde de cet énoncé qui mérite d'être érigé en axiome de base est à chercher dans une musique à vocation essentiellement liturgique, elle-même fondée sur une théologie de la Parole. Et Bach à cet égard, c'est bien, comme on l'a dit, « Luther en musique », car avec lui trouvent leur accomplissement au sommet une réflexion et une action inaugurées deux cents ans plus tôt par le Réformateur. Haute pensée qui s'inscrit dans la tradition biblique selon laquelle Dieu — par définition le Tout Autre, invisible et non-représentable — se manifeste de façon originelle par la Parole (d'où, pour le moins, une méfiance à l'égard des images), mais aussi dans l'esprit d'une théologie chrétienne pour laquelle, même si Dieu, par l'Incarnation, a pris figure humaine, demeure l'affirmation d'une certaine priorité de l'écoute sur la vision. Roland Barthes l'a admirablement compris : « l'écoute », écrit-il, « est religieuse et déchiffreuse... *Écouter* est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi, car c'est par cette écoute que l'homme est relié à Dieu<sup>2</sup> ».

Tel est le sens profond de la « justification par la foi ». Cette affirmation théologique devient, chez Bach comme chez

1. A. SCHWEITZER, *Bach, le musicien-poète*, Breitkopf, 1905, p. 35.

2. Roland BARTHES, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Seuil, p. 221.



Luther, le sentiment d'une présence presque tangible et physique du Christ en eux par la foi qui apporte libération, paix et joie, foi véritablement de l'ordre de la certitude existentielle (par exemple dans le récitatif de basse de la *Cantate 61* où le Seigneur frappe à la porte de l'âme) et non pas d'un discours raisonnable et rationnel sur Dieu ou d'une vague « aspiration religieuse ».

À partir de cette foi vécue en tant que rapport intérieur et immédiat à Dieu s'établissant dans l'écoute de la Parole dont le lieu est l'Évangile, trouvent alors leur fondement et apparaissent dans toute leur force les assises théologiques de la fonction liturgique de la musique. Celle-ci consiste à parachever le verbe grâce au chant (saisi lui-même, nous le constaterons, jusque dans la chair de la vocalité) afin de dégager et épanouir le sens spirituel dont il est porteur et finalement vivre à travers lui l'expérience intime de libération évoquée plus haut. Ainsi s'éclaire la relation quasiutérine dégagée par Luther entre théologie et musique : « seule après la théologie », affirme-t-il dans une *Lettre de 1530*, « la musique produit ce que la théologie, en dehors d'elle, est seule à produire : à savoir une âme tranquille et joyeuse ». On admettra en tout cas qu'une telle position centrale, faite complètement sienne par Bach, ne saurait être sans conséquences décisives sur sa musique dans sa structure même comme dans le style baroque qui lui est propre.

### **Dialogue mystique et rhétorique théâtrale**

Et d'abord si le rapport tout à fait délibéré d'une telle musique aux paroles justifie que soit reconnue à son propos l'importance accordée par les musicologues et interprètes d'aujourd'hui à la place de la rhétorique dans la musique baroque en général, il importe de ne pas oublier que ce souci de rhétorique demeure toujours chez Bach subordonné à l'essentiel, à savoir d'abord la communication de la Parole aux fidèles et, par-dessus tout, l'établissement d'un rapport « dialogal » de foi vécue entre l'âme et Dieu. C'est pourquoi il est impossible de confondre ici (comme on l'a souvent fait) dimension *mystique* et dimension *théâtrale*. On sait la fré-



quence dans les Cantates des dialogues entre Jésus (basse) et l'Âme (soprano) (par exemple dans la *Cantate 32*, tout entière construite sur ce schème dialogique et qui porte le titre significatif de *Concerto in dialogo*<sup>3</sup>). Véritable rencontre mystique au cœur même de notre intériorité la plus intime, un tel dialogue est à comprendre dans l'esprit du *Cantique des Cantiques* et non à l'instar des duos d'amour de l'opéra de l'époque (d'où l'importance, pour symboliser l'âme, du choix des voix d'enfants ou, à la rigueur, de certaines voix de femmes à l'exclusion d'autres).

Et si Bach n'a jamais écrit d'opéras, ce n'est point, comme on l'a répété, faute d'occasions et en raison des circonstances. Cette explication par un déficit imputable à un déterminisme externe paraît bien contestable et pauvre. Avec son fils aîné Wilhem Friedmann, le père fit plusieurs voyages à Dresde pour entendre des opéras. Il prit plaisir à ce genre de spectacle mais, dans le fond, le considéra comme ne répondant pas à sa vocation profonde de serviteur liturgique. C'est pour la même raison de principe qu'à Cöthen, en dépit d'une satisfaction musicale très réelle, il sentit que lui manquait le pouvoir d'exprimer par la musique sacrée, prise dans sa fonctionnalité liturgique même, ce que sa foi avait de plus profond. Il s'agit alors de dégager les implications musicales de ce choix fondamental en creusant notamment en direction du type de *figuralisme* caractéristique de cette musique, à savoir la manière singulière dont prend corps l'intention d'expressivité qui la meut.

### Un figuralisme symbolique plutôt que visuel

Commandé par le primat du contenu théologique de la Parole sacrée à méditer et à transmettre, le figuralisme chez Bach, contrairement à ce qu'on peut relever chez Monteverdi et surtout chez Rameau, est plutôt *symbolique* que *visuel* en ce sens que, faute de cette référence scripturale et liturgique

3. Voir également cantates 31, 49, 61, 140, 152, et dans l'*Actus tragicus* (106) le dialogue entre le bon larron et Jésus en croix.



à laquelle il vient d'être fait allusion, la logique du discours musical propre au cantor échappe totalement. Ainsi, comme l'a souligné Carl de Nys, « l'*Oratorio de Noël*... n'a pas pour but de présenter des "scènes bibliques", voire de raconter une "histoire sacrée", du moins primordialement. Il cherche au contraire (dans l'esprit de l'antique *lectio divina* des Pères pendant les premiers siècles chrétiens) à méditer les textes connus de l'assemblée, à contempler les mystères de la foi célébrés par les fêtes liturgiques... C'est pourquoi on ne peut pénétrer la conception musicale de l'œuvre si on n'a pas la clef des multiples *symbolismes* religieux et théologiques qui lui servent de principes de structure. Par exemple, l'apparition dans cette œuvre (dont la tonalité d'ensemble est pastorale) du choral de la Passion : *ô Haupt vall Blut und Wunden* (« Ô chef couronné de blessures », mélodie de Hassler), en liant la crèche à la croix, invite le fidèle à saisir l'Incarnation dans la lumière de la Résurrection, ultime finalité à méditer pour le chrétien<sup>4</sup> ». Bach se révèle incontestablement ici très sûr théologien.

Si un lien qu'on peut qualifier de structurel existe donc bien entre le figuralisme de cette musique et l'architecture interne de cette dernière en tant qu'elle commente le texte sacré au même titre que le sermon avec lequel elle fait corps, il est certes capital pour l'analyse et l'interprétation de le mettre clairement en lumière, mais c'est encore insuffisant pour pénétrer la nature intime de ce *figuralisme*. En effet, dans la mesure où ce dernier se trouve marqué en profondeur par la priorité de l'écoute sur la vision, de la parole sur la vue, il apparaît alors qu'il se trouve engager tout particulièrement une certaine *vocalité* tenant au principe même de ce style et où nous avons quelque chance sans doute d'approcher ce qui constitue l'*éthos* profond de ce baroque.

4. Carl DE NYS, « L'Oratorio de Noël », *Erato* (mai 1963), p. 9-10. Ajoutons que la référence au même symbolisme théologique permet de mieux comprendre comment, dans la *Pastorale pour orgue en fa majeur*, BMV 590, prend place le troisième mouvement, adagio en « ut » mineur. Où l'on mesure toute la distance qui sépare cette œuvre d'un Noël français de Daquin par exemple.



### Une vocalité « en esprit et vérité »

L'attention passionnée portée par Luther au phénomène de la *vocalité* obéit elle aussi à une motivation véritablement théologique. Si, au centre de sa réforme liturgique, il y a la volonté de promouvoir l'emploi dans le culte de la langue vernaculaire, en l'occurrence l'allemand, c'est parce que le rapport charnel à la langue maternelle dans le chant est seul vraiment capable de porter la relation existentielle de foi vécue dans le dialogue entre l'âme et son Dieu. Bien remarquable à cet égard est le texte dans lequel Luther explique dans quel esprit il a cru devoir aborder la traduction de la Bible en langue allemande : « La langue doit être en fusion, jaillissante, si bien que l'esprit s'en élève comme une écume et que les mots vivent, aient des mains et des pieds, que dis-je, que, en même temps, le corps entier vive et que tous les membres veuillent participer à la vie, c'est-à-dire pleinement dans l'Esprit et dans la Vérité de Dieu. Alors, la phrase aura la pureté du feu, de la lumière et de la vie<sup>5</sup>. » Déclaration étonnante qui nous semble pouvoir s'appliquer parfaitement à la manière même dont Bach a conçu et réalisé sa propre lecture musicale de l'Écriture.

C'est ainsi jusque dans le traitement vocal de la langue qu'il faut chercher le secret de ces réalisations bouleversantes dont un Schütz déjà nous offre des exemples admirables comme dans *Erbarme dich* (« Aie pitié de moi, mon Dieu, au nom de mes larmes » : *Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren Willen*) où la voix de suffocation se métamorphose en prière d'imploration à travers les paroles du choral, texte que Bach « traduira » (au sens propre de Luther) à son tour en musique dans la *Passion selon saint Matthieu* (n° 47, Air de la contrition de Pierre). Modèle-type de cette vocalité proprement baroque qui fait, par exemple, qu'il n'est nullement indifférent que, dans les Passions, l'évangéliste, dans l'*éthos* même de sa voix, s'exprime non en acteur (ou en récitant), mais en témoin.

5. Cité sans référence par Pierre VIDAL : « De M. Luther à J. S. Bach : le Verbe incarné » in *Positions luthériennes*, janv.-mars 1985, p. 68.



Par et dans ce phénomène de la vocalité, on a alors quelque chance d'approcher un style musical dans ce qu'il a de plus intime, en l'occurrence ici la conjonction entre la langue allemande dans son génie propre et l'esprit luthérien comme étant au principe de cette intériorité profonde exemplaire chez Schütz et Bach, mais dont on retrouve l'écho dans cette *Stimmung* (de *Stimme*, la voix) propre à la musique et à tout l'art d'outre-Rhin. Telle est en tout cas la zone du « géno-chant » qui, ne faisant qu'un avec la manière dont la voix travaille la diction de la langue, au dire de Roland Barthes, « charrie directement le symbolique » en tant qu'il appartient à « la matérialité du corps parlant sa langue maternelle » et, par elle, plonge dans le fond substantiel constitutif de toute une culture.

### LE VOIR ET LA REPRÉSENTATION

Face à ce baroque musical allemand à l'accent intérieur si prégnant, le contraste avec les musiques italienne et française ne saurait qu'apparaître saisissant, même si on les envisage les unes et les autres également sous l'angle du baroque et si des influences réelles ont pu s'exercer notamment des secondes sur la première. En changeant de versant, on se trouve radicalement transporté dans un autre climat, ce qui se traduit notamment par un bouleversement complet de l'univers du spectacle.

#### **Prestige du voir et triomphe de la théâtralité**

Le cas de Schütz est à cet égard particulièrement intéressant à méditer. En effet, si ce musicien a travaillé à Venise auprès des Gabrieli, puis de Monteverdi, il n'en demeure pas moins une différence profonde d'esprit entre leurs musiques et la sienne à mettre en rapport avec une dualité radicale d'inspiration originaire. Certes des disciples vénitiens de Marsile Ficin (le traducteur de Plotin au Quattrocento et dont



l'influence fut décisive sur la Renaissance italienne), tels Bembo et Betussi, à l'encontre de l'orthodoxie néoplatonicienne de leur maître, considéreront que l'ouïe plutôt que la vue est le véhicule de la beauté. Il est bien certain aussi que la peinture vénitienne, par opposition à l'art florentin fondé sur le dessin, est tournée vers la couleur, l'atmosphère, la pâte picturale, toutes qualités qui ne sont pas sans rappeler l'harmonie musicale. Mais réciproquement, il est tout aussi juste de dire que la musique des maîtres vénitiens est tournée vers l'éclat des sons assimilés eux-mêmes aux couleurs et jouant dans le décor prestigieux de Saint-Marc avec la polyphonie spatiale à la fois des instruments et des voix.

Au contraire, chez le « père de la musique allemande », fidèle et profond luthérien sur ce point, l'accent est mis en priorité sur le chant en tant que vecteur privilégié de la parole comme message libérateur. Ce qui explique l'impression irrésistible d'intériorité déjà notée ressentie ici en comparaison de l'extériorité éblouissante de la musique vénitienne élargie à la dimension du spectacle total. De même si l'œuvre de Bach en un sens opère une synthèse transcendante de toute l'Europe musicale, passée (art du contrepoint, symbolique des nombres...), présente (musiques du Nord et du Sud, de France et d'Italie), et même à venir (« le premier des compositeurs en musique avec douze sons », selon le mot de Schoenberg !), par-dessus tout, nous l'avons vu, elle trouve son centre le plus intime, son inspiration la plus haute et la toute-puissance de son souffle dans sa volonté profonde de servir cette Parole où s'exprime sa foi sans faille en l'Homme-Dieu.

Ces remarques ne visent nullement à porter des jugements de valeur esthétique sur des musiques à divers titres également géniales, mais seulement à repérer avec le plus d'exactitude possible des différences stylistiques au niveau même de leurs fondements esthétiques qui commandent une tout autre religion du spectacle.



### L'opéra : spectacle et lumière

Monteverdi fut, lui aussi, comme Bach, musicien d'église, mais, à la différence du cantor de Saint-Thomas, le maître de chapelle de Saint-Marc à Venise écrivit en même temps des opéras sans que le passage du domaine liturgique à celui du théâtre et *vice versa* lui fasse apparemment problème<sup>6</sup>. En fait, ceci n'a rien de surprenant si on le resitue dans l'atmosphère néo-platonicienne qui baigne tout le champ culturel italien de l'époque (on sait quel fut le rayonnement de la très fameuse Académie florentine de Careggi). Ainsi, en particulier l'art musical dans son ensemble se trouve placé sous le signe d'Orphée. Ce thème à la lettre fondateur de l'opéra naissant (depuis l'*Eurydice* de Péri, bientôt suivi de l'*Orfeo* de Monteverdi) apparaît richement surdéterminé.

Et d'abord l'aspiration, alors omniprésente, à retrouver l'énergie de l'ancienne musique (illustrée par la tragédie grecque qui par son union à la danse et à la poésie a pouvoir sur les passions) trouve sa réplique en Orphée, le poète dont le chant plongeant dans les mystères de la nature symbolise la légendaire puissance de la musique. D'autre part, Orphée, c'est également le symbole de l'Amour qui abolit les frontières entre ce monde et l'autre, cet amour qui, selon la dialectique ascendante décrite par Platon dans le *Banquet*, est l'élan de l'âme vers le Bien par la médiation de la Beauté, sa remontée du sensible à l'intelligible vers l'Un qui est Lumière (*La République*, en VII, 508<sup>e</sup>, compare le Bien au Soleil qui donne à l'œil le pouvoir de vision et à l'objet la possibilité d'être vu). Ficin, par extrapolation, joint le thème de la dualité

6. Ce qui déborde le problème de la parodie dont la pratique a été souvent relevée chez Bach. Si la réutilisation du lamento d'*Ariane* dans les *Selva Morale e Spirituale* pour chanter les *Plaintes de la Madone* relève bien de la parodie (en notant qu'ici, comme chez Bach, elle fonctionne dans le sens du profane au sacré comme si la complémentarité se prolongeait en achèvement), par contre la reprise de la toccata d'entrée de l'*Orfeo* au début des *Vespro della beata Vergine* illustre directement le thème des deux Vérités que nous allons évoquer.



complémentaire de la Vénus terrestre et de la Vénus céleste à celui des deux Vérités, antique et païenne d'un côté, moderne et chrétienne d'autre part, au point par exemple de présenter, selon une tradition qui remonte à Clément d'Alexandrie, le Christ vainqueur de la mort comme le nouvel Orphée.

Ce qui scelle ici le rapport de continuité établi entre le profane et le sacré, espace théâtral et lieu ecclésial, est bien à chercher du côté du *Kunstwollen* d'inspiration néo-platonicienne qui trouve assurément une de ses expressions privilégiées dans cette « nouvelle musique » (pour reprendre l'expression de Caccini) vouée au culte de la *théâtralité* sous la forme de l'opéra (en qui renaît la tragédie grecque érigée en archétype fondamental) et qui, en valorisant le spectacle (étymologiquement ce qui s'offre au regard), confirme le privilège ontologique de la vision. Ce dernier est fondé en effet, en dernière analyse, sur la transcendance de la Lumière, terme de la dialectique ascendante de l'Amour symbolisé par Orphée, thème alors dominateur, nous l'avons souligné<sup>7</sup>. À partir de là, on mesurera combien le figuralisme, propre à une musique dont les fondements renvoient à ces métaphysiques de la Lumière d'origine grecque et platonicienne, diffère de celui de Bach marqué au sceau d'une théologie de la Parole dans la pure tradition biblique.

Bien révélatrice de ce dualisme d'accent quant aux présupposés philosophico-théologiques qui commandent toute cette problématique, apparaît l'attitude d'un Ignace de Loyola face au phénomène musical quand on la compare à celle de Luther analysée plus haut. Si le fondateur des Jésuites qui, culturellement, se situe dans la mouvance italienne marquée par la

---

7. Le privilège de la vision trouve chez Plotin son fondement dans le thème de la lumière qui, présente aux objets qu'elle éclaire sans en être elle-même modifiée, réalise donc une présence sans attouchement et fournit ainsi l'explication ultime de la sympathie, catégorie maîtresse de cet univers et à interpréter à la lettre comme magie (à savoir une action à distance de choses accordées entre elles en vertu de leur ressemblance).



Réforme florentine et fascinée par l'éclat de la scène a estimé, en tant qu'homme religieux, ne pouvoir se désintéresser de la musique, c'est moins, semble-t-il, au nom d'une exigence de théologie fondamentale que par souci d'apostolat devant le succès de l'opéra en plein essor et l'impact formidable de ce spectacle total sur les âmes. Il s'adressera alors notamment à Carissimi pour mettre au service de la foi cette « nouvelle musique » (et son « *stile rappresentativo* » apte à émouvoir les passions) capable d'exalter, de bouleverser, de séduire, bref destinée à convaincre : *musica pathetica et rhetorica*.

### **L'ordre du discours musical : représentation et cérémonial**

Cet idéal musical si fortement marqué par l'ordre visuel de la scène se retrouve, plus accentué encore mais atteint par des voies tout autres, dans la musique baroque française (à laquelle appartient, nous l'avons noté, ce qu'on désigne comme le grand « classicisme français »). Rameau qui en est, en plein XVIII<sup>e</sup> siècle, l'héritier génial (comme Bach le fut de Luther) dira de la musique qu'elle « peint ». À vrai dire, Rousseau en dit autant à propos toutefois de la musique italienne caractérisée selon lui par le privilège qu'elle accorde à la mélodie : tandis que la peinture, écrit-il dans le *Dictionnaire de musique* (article « Imitation ») « ne peint que les objets soumis à la vue, la musique peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble *mettre l'œil dans l'oreille* ». Formule assurément étonnante en ce qu'elle transporte la prééminence du voir jusqu'au cœur de l'écoute.

En dépit cependant d'un commun accord sur cette hiérarchie de l'œil et de l'ouïe, deux esthétiques s'opposent ici radicalement à partir très précisément de la manière d'entendre l'imitation. Pour Rousseau, comme pour toute la tradition du platonisme musical évoquée plus haut, celle-ci a pour base une ressemblance vécue sympathiquement à travers la mélodie, d'où cette magie du chant placée sous le patronage



d'Orphée. Pour Rameau, fidèle au dualisme cartésien, l'imitation, loin de prendre appui sur la ressemblance, repose sur une « composition » de structures sonores (à fondement principalement harmonique) qui définissent l'*artifice* du *discours musical* donnant l'occasion à l'âme de projeter une *représentation*<sup>8</sup>.

Ce « tableau » de représentation, instituant le face-à-face du spectateur et du spectacle, marque le triomphe de la théâtralité. Comment dès lors s'étonner de la tendance si constamment affirmée dans le « goût français » vers une représentation picturale de la musique ? D'autre part, en tant qu'artifice, la représentation opère la maîtrise des passions en réglant l'imagination et se trouve ainsi au principe du cérémonial omniprésent qui gouverne tout cet ordre classique/baroque à l'église comme à la Cour, et atteint au sublime dans le grand motet versaillais et la « tragédie en musique » de Lully. Tandis que la seconde, toute à la gloire du Roi-Soleil, conjugue à la perfection image du pouvoir et pouvoir de l'image, l'exemple du motet français, genre dominant de la musique sacrée de l'époque (avec Lully, mais aussi Charpentier, Nivers, Campra, Clérambault), est particulièrement intéressant à méditer pour prendre une exacte mesure de ce qui sépare ce style de l'univers religieux des cantates de Bach.

8. Le cartésianisme consomme la rupture complète avec l'univers néoplatonicien de la sympathie et de la ressemblance, postulat de base du platonisme musical et de cette « *mundana musica* » selon Boèce qui désignait la source même chez Orphée de son pouvoir de participation affective avec l'univers entier comme totalité organique. Le dualisme cartésien de la pensée et de l'étendue en effet d'une part substitue à l'antique *phûsis* grecque la nature galiléenne comme étendue et mouvement, et d'autre part assimile la pensée à la conjonction de la représentation et du signe. Cessant dès lors de s'identifier à l'expression des rapports de sympathie vécus au fil des ressemblances, la musique désormais appartient de plein droit à l'ordre de la représentation et du signe. Le discours musical composé de structures (comme nous dirions aujourd'hui) rythmiques et harmoniques constitue un langage spécifique qui est le langage des passions et qui, ajoute explicitement Descartes dans son *Compendium musicae*, a rapport à la rhétorique, aux figures de laquelle on peut « comparer les fugues, les échos et autres semblables figures musicales ».



### Spectacle et liturgie

Alors que la cantate s'insère de manière étroitement fonctionnelle dans le culte luthérien (en prenant place soit dans la liturgie de la Parole entre l'évangile et le *Credo* en encadrant le sermon, soit dans la liturgie sacramentelle pendant la communion), le motet est exécuté pendant l'office, mais de manière en quelque sorte parallèle à la liturgie célébrée (par exemple une messe « basse ») ou encore, souvent, il accompagne un aspect assez particulier (voire non liturgique ?) du culte tel le « salut au Saint-Sacrement ». Un tel motet dédié au mystère de la Présence réelle sous sa forme sensible représente d'ailleurs le motet type. Particulièrement bien accordé (si l'on peut oser l'expression) à une *théologie du voir*, celui-ci témoigne d'une sensibilité où tout est vraiment visuel jusqu'à l'élévation vers le mystère. Dans ce culte du Saint-Sacrement, l'hostie dans son « ostensor » solaire suggère moins l'avènement du Royaume et l'attente eschatologique que le règne d'une religion du Triomphe dans la tradition de l'Antiquité romaine avec une large prédominance hymnique et une rhétorique parfois redondante, le tout au demeurant soulevé par un souffle musical admirable. Dès lors, on ne s'étonnera pas de l'insistance des auteurs de l'époque sur l'aspect cérémoniel de « l'office divin » dans son ensemble où la gestuelle du célébrant avec ses acolytes, sinon les fidèles plutôt simples spectateurs, marque la prédominance des éléments *visuels* sur les éléments *sonores*.

S'explique par là enfin pourquoi, dans ce contexte, jamais autant n'a paru nécessaire mais aussi difficile (sinon impossible) de fixer les frontières entre l'église et le théâtre pour ne point sombrer dans ce que Le Cerf de la Vieville nommait significativement « l'église de l'opéra ». C'est alors qu'apparaît dans toute sa profondeur l'ambivalence entre un culte qui ne recule pas devant l'usage des artifices qui « mettent en branle les passions de l'âme » afin d'obtenir la « mise en dévotion » et un spectacle dont les « charmes » et « enchantements » s'insinuent dans l'âme, comme dira Bossuet à propos de Lully, pour donner secours « à des inclinations déjà trop puissantes



par elles-mêmes<sup>9</sup> ». D'où d'ailleurs en retour — il est juste de le souligner — l'effort incessant à mettre à la gloire de cet art sacré, pour maintenir, contre le pompeux et ses vaines séductions, une rhétorique du geste et de la voix tout ordonnée au service de cette *gravitas* humble et profonde qui, en réglant le dedans sur le dehors (selon une formule d'Auguste Comte dans l'esprit de la grande leçon cartésienne), se révèle seule digne de la majesté du mystère célébré. Nouvelle preuve, s'il en est, que la grande expérience baroque, écartelée entre des postulations si violemment contraires et, on l'aura sans doute remarqué, d'une actualité encore parfois si brûlante, n'a pas fini de nous provoquer à la réflexion pour notre temps.

Raymond COURT

*UN numéro de La Maison-Dieu consacré au chant ne peut éviter de rencontrer la question du répertoire, particulièrement complexe aujourd'hui. Les quelques pages proposées ici le manifestent assurément. Écrites à la suite d'une rencontre du service musical du CNPL, elles ne constituent qu'une première série d'observations et une invitation à une réflexion plus approfondie et documentée.*

Le répertoire liturgique est le lieu par excellence de la rencontre entre *nova et vetera*. Chanter est une constante de l'action liturgique. Ce qui est chanté est, en revanche, en constante évolution. Et celle-ci, d'ailleurs, varie dans son mode comme dans son intensité selon la pratique de la tradition, différente selon les époques.

Le présent article voudrait simplement envisager certaines questions sous-jacentes aux débats actuels autour du répertoire liturgique. Il s'agit de quelques constatations et, si cela est possible, de quelques éclaircissements sur la notion et la pratique du répertoire.

9. In *Maximes et réflexions sur la Comédie* (cité par Monique Brulin, *La Voix dans le culte chrétien au XVII<sup>e</sup> siècle en France : un champ théologique*, thèse pour le doctorat en théologie, Paris, Institut catholique, 1992).