

SYMBOLISME DE LA MUSIQUE LITURGIQUE

L'étude du symbolisme dans la musique religieuse n'a pas, à ma connaissance, été l'objet d'un traité systématique. On trouve çà et là, dans les ouvrages d'analyse musicale, les biographies de compositeurs, quelques remarques sur le symbolisme. Il semble que les aspects signalés ne soient pas les plus essentiels.

Le D^r Schweitzer¹ lui-même, dans les chapitres qu'il consacre au langage musical des chorals et des cantates de Bach, propose une explication plus ingénieuse que satisfaisante. Avec un parti pris de vivisection assez arbitraire, il extrait de l'œuvre de Bach des formules mélodiques ou rythmiques qu'il baptise : « thèmes de la joie », « thèmes de la douleur », « motifs de l'extase », de la « démarche », « de la quiétude », « motifs parlants », etc. Il découvre des éléments figuratifs où il voit les ondulations du lac de Génésareth, le mouvement des nuages, les allées et venues des anges, et jusqu'aux contorsions du serpent : « Et non seulement, écrit-il, la musique représente le serpentement de Satan, mais encore, par le rythme de la basse, les coups de talons furieux qui lui écrasent la tête. » Tout un mécanisme de combinaisons, savamment démultiplié, assure le jeu des mélanges et oppositions, telle la syntaxe savante d'un langage clair, d'une précision incomparable. Il s'en faut de peu qu'on nous propose un dictionnaire des formules musicales, le « vocabulaire de Bach » indiquant pour chaque terme la traduction, la racine, les dérivés et les mots

1. Albert SCHWEITZER, *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète*. Traduction française, Paris, 1905.

composés. Le premier venu pourrait ainsi « comprendre » la musique, réduite enfin à des concepts précis.

À supposer que Bach ait consciemment et méthodiquement joué ce petit jeu, au demeurant assez puéril, il resterait à expliquer comment les mêmes motifs musicaux lui ont servi à orner des textes absolument différents, profanes ou religieux. Il faudrait encore s'assurer si le symbolisme musical se définit par le « pittoresque » ou « l'anecdotique » et s'il n'existe pas, dans l'œuvre de Bach elle-même, des formes de symbolisme ne comportant aucune intention descriptive.

Pourquoi tenter d'expliquer la musique par la littérature, la peinture, la mathématique, voire par la médecine ? Il est entendu que le musicien est à sa manière un poète, qu'il est, si l'on veut, peintre ou architecte, qu'il y a des correspondances entre les domaines de la création artistique. Mais à quoi mènent finalement de telles observations ? Un docteur polytechnicien ayant entrepris de relever les rapports numériques entre les distances interplanétaires, les dimensions des temples, les proportions du corps humain et les intervalles musicaux me présentait autrefois un projet de notation musicale rationnelle où les intervalles des notes de la gamme étaient représentés graphiquement avec une rigoureuse exactitude. Une page de Bach retranscrite dans cette notation laissait apparaître dans le graphisme une ordonnance digne d'une épure. L'expérience est curieuse. Mais pénètre-t-on une œuvre musicale en mesurant l'écriture au compas et au rapporteur ? Est-il plus utile de dépister dans un poème symphonique les traces d'un « complexe d'Œdipe », de diagnostiquer un « cas de fixation à la mère », comme n'ont pas manqué de la faire de fervents psychanalystes ?

Toutes ces tentatives, y compris celle du D^r Schweitzer, manifestent la même tendance à chercher le sens de la musique hors d'elle-même, ou à lui trouver un symbolisme qui ne lui est pas essentiel. Nous restons à côté de la question.

D'instinct, je me défie de tous les commentaires dont on entoure la musique, de toutes formes d'« explication », lorsque l'attention est attirée vers des domaines étrangers à l'art musical.

Si le symbolisme tient une place dans la musique religieuse liturgique, tout malentendu sur le terme doit être dissipé avant d'en déterminer les limites, les conditions et la portée.

Je crois m'appuyer sur un terrain solide en posant au départ que la musique n'est pas un *langage*, au sens habituel du mot. Elle n'exprime pas d'*idées*, ne peut se concrétiser dans aucun idiome, dans aucun système de conceptualisation. Elle est en deçà et au delà du mot, avant ou après la parole. La vision du monde qu'elle évoque, l'aspect de la réalité intérieure qu'elle traduit ne peut être normalement atteint par aucun autre mode d'expression. Lorsqu'on dit : « le sens d'une mélodie », « l'idée musicale », il est évident que les termes sont pris analogiquement.

Le symbole suggère un rapport de signification, d'expression ou d'évocation superposé à la signification, à l'expression ou à l'évocation première que comporte normalement la musique.

Cette « référence au second degré » a donné lieu à des applications bien différentes qui ont modifié profondément l'esthétique musicale au cours de l'histoire. Les deux étapes principales, succinctement rappelées, permettront de situer à sa vraie place le symbolisme musical liturgique.

I. — SYMBOLISME CONVENTIONNEL PRIMITIF

Le symbolisme musical, à son stade primitif, se rattache aux traditions de la mystique des nombres, chères aux anciennes cosmogonies. Les Chinois de l'an 2800 avant Jésus-Christ, sous le règne de l'empereur Huang-Ti, usaient de la gamme pentatonique, la seule revêtue de l'estampille officielle, parce qu'elle était basée sur la « sublime » proportion $3/2$. « Cette formule possède pour les Chinois la signification la plus profonde. Elle est consacrée dans leur musique par un usage immémorial. Dans leurs anciennes doctrines, le nombre 3 symbolise le ciel, tandis que le nombre 2 symbolise la terre; et, puisqu'il existe, disent-ils, une parfaite harmonie entre le ciel et la terre, il doit en être de même entre deux sons dont la relation est de 3 à 2. Aussi, d'après leurs spéculations, lorsque la longueur du « Lü »

fondamental fut établie (le Lü désigne à la fois le tuyau de bambou et la note produite par le tuyau) l'on en prit les deux tiers pour la longueur du second Lü, puis les deux tiers de ce dernier pour la longueur du troisième et ainsi de suite². » Lorsque beaucoup plus tard on introduisit le *si* et le *mi*, ces deux notes (appelée du nom de la note voisine avec le préfixe « pien ») furent considérées comme des notes secondaires — nous dirions altérations passagères — et il fallut les mettre en accord avec la symbolique religieuse en faisant des nouvelles venues le symbole de l'Homme. Les douze notes de la gamme chromatique servaient exclusivement à transposer la gamme pentatonique. Chacune des cinq notes de la gamme donnait naissance à un mode. Ils disposaient donc de soixante transpositions. De quoi couvrir un cycle de cinq ans. Car la musique était étroitement associée aux célébrations rituelles qui se renouvelaient chaque mois. Les tonalités, obligatoirement réparties sur les mois de l'année, se voyaient donc chargées d'un symbolisme fixé une fois pour toutes, conventionnellement.

Des traces visibles de ce symbolisme originel se retrouvent dans notre liturgie. La faveur dont jouit le chiffre 3 n'est pas due au hasard. Le fait que certaines pièces musicales soient réservées à certaines fêtes, que le *Kyrie* prévoie des mélodies différentes pour les rites simples, les fêtes solennelles, la messe des morts, suppose au départ une convention qui crée, pour ces mélodies, un symbolisme encore renforcé par l'usage.

Les habitudes traditionnelles, en effet, augmentent la portée du symbole qui n'était à l'origine que pure convention ou souci de symétrie par rapport à une philosophie des nombres. La force des associations créées par l'usage est telle que la musique peut nous paraître revêtue d'une signification qui ne lui est pourtant pas intrinsèque. Le mode mineur nous semble s'adapter mieux aux sentiments tristes, le mode majeur à la joie. Or les modes grecs correspondants avaient une expression inverse. Les mélodies que nous chantons au temps de Noël nous semblent traduire le caractère particulier de joie et de fraîcheur, inséparables de cette fête. Pourtant le graduel de la messe de minuit « *Tecum*

2. Joseph YASSER, *A Theory of evolving Tonality*.

principium » est mélodiquement presque identique au graduel de la messe des morts « *Requiem aeternam* » et à celui de la messe de mariage « *Uxor tua* ». Pareil exemple, qui est loin d'être unique dans le répertoire liturgique, devrait inspirer la prudence aux commentateurs toujours prêts à trouver sous chaque formule une signification symbolique précise. Ils découvrent bientôt que les « trois torculus » qui leur semblaient à coup sûr « représenter le pécheur courbé sous le poids de ses fautes » sont dans une pièce antérieure, avec le même contexte musical, chargés de traduire l'allégresse des Séraphins. La musique, et la meilleure peut-être, est d'une complaisance extrême à l'égard des idées ou des images auxquelles on veut l'associer. Les adaptations de musique à la scène, au film, à la chorégraphie en fournissent maints exemples. La musique s'accommode de tant de mutations, transferts, affectations et désaffectations, notamment entre le domaine religieux et le profane, qu'on peut se demander si ces échanges ne sont pas parmi les lois vitales de l'art musical.

II. — SYMBOLISME NATURALISTE,

ALLÉGORISME IMITATIF ET ALLÉGORISME REPRÉSENTATIF

La musique possède une virtualité d'évocation qui lui permet de s'évader hors de son domaine propre. Elle imite le chant des oiseaux, le caquet des femmes, les rumeurs de la ville, le halètement de la locomotive. Mais lorsque Jannequin compose *Le Chant des Oiseaux* ou *Les cris de Paris*, lorsque Couperin prend pour thème le chant du coucou, utilise le carillon du « réveil-matin », lorsque Honnegger instrumente *Pacific 231*, l'imitation n'est qu'un prétexte. L'allégorie se superpose à la véritable substance musicale sans la détruire. Faire de cette superfétation autre chose qu'un jeu aimable risque de détourner, par une habileté stérile, la musique de sa vocation.

La voie ouverte à la musique descriptive, par la « *Caccia* » des Florentins du XIV^e siècle, a conduit, par l'imitation de bruits naturels, à la narration musicale. *La Bataille de Marignan* de Jannequin, les *Sonates Bibliques* de Kuhnau, les œuvres lyriques du théâtre italien de style « représen-

latif » en marquent les plus célèbres étapes. L'oratorio, l'opéra et le poème symphonique moderne ont consacré cette intrusion de la littérature dans le domaine musical. La musique « à programme » constitue désormais une part importante du répertoire profane et religieux. Un thème musical doit représenter et annoncer le personnage, l'orchestre mime les péripéties d'un drame qu'il a pour mission d'évoquer avec le maximum d'atmosphère. Pittoresque, exotisme, archaïsme, tous les trucs sont habilités à concourir. Il y a bien là un symbolisme musical puisqu'il est fait appel au pouvoir de dépassement de la musique et qu'une signification « de surcroît » est suggérée.

SYMBOLISME DE LA MUSIQUE LITURGIQUE

Il est remarquable que ce glissement du symbole vers l'allégorie, qui entraîne pour la musique une chute de valeur, ne se soit pas produit dans la musique liturgique.

La liturgie, gardienne des traditions de la symbolique ancienne, a su maintenir la musique qu'elle utilise et la préserver de toute dégradation esthétique. Le répertoire musical de la liturgie officielle, s'il a pu assimiler des éléments populaires et bénéficier des progrès de l'écriture et de la découverte de l'harmonie et du contrepoint, s'est gardé des séductions du style représentatif et de ses abus.

Seule la musique liturgique proprement dite garde intacte sa puissance de symbolisation, car le symbole dans son sens le plus authentique repose sur une convention, sur l'usage traditionnel, il suppose une fonction sociale et s'appuie sur des rites culturels.

Aussi bien faut-il distinguer soigneusement des notions qu'on peut aisément confondre parce qu'elles se recouvrent en partie. Entre « religieux », « sacré » et « liturgique », il y a une gradation dans un sens de plus en plus restrictif. La musique liturgique est nécessairement de la musique sacrée, et la musique sacrée de la musique religieuse. Mais l'inverse n'est pas vrai. Si je pars de la notion de « profane », je remarque une hiérarchie analogue depuis la musique dont l'inspiration et le but est essentiellement profane jusqu'à la musique rituelle « magique », en passant par ce

qu'on pourrait appeler le « sacril démoniaque ». Car il y a un « satanisme musical », une magie noire des sons qui utilise le rythme et la mélodie comme un moyen d'envoûtement, d'obsession.

Dans la musique « religieuse », par opposition à la musique liturgique et sacrée, le symbolisme découle directement de la signification musicale proprement dite. Aucune part de convention. L'artiste traduit par le moyen des sons son attitude personnelle en présence de Dieu, sa vision particulière du monde spirituel, ses expériences intérieures. L'évocation de l'au-delà, le reflet du mystère divin qu'elle abrite porte l'empreinte de la sensibilité du compositeur. Le symbole, dans la musique « sacrée », est moins visible d'emblée. Entre le sens musical premier et la signification symbolique, un chaînon manque. Il y a *séparation*. Les marques de cette séparation sont : une stylisation des formes, un dépouillement ascétique dans l'expression, une épuration de sentiment. La musique sacrée n'est pas simplement, comme la musique religieuse, « orientée » vers Dieu, elle est *offerte* à Dieu, vouée à Dieu sans retour possible sur elle-même, sans complaisance vaine pour l'auditeur. Toute recherche de l'effet lui est interdite. Elle est entièrement « disponible », dans l'oubli de ce qui n'est pas son seul but : la louange divine.

La liturgie fait franchir à la musique le dernier pas dans la « consécration à Dieu » ; elle la rattache, par fonction, à la célébration du Mystère de Dieu. La musique liturgique est admise à participer au « Sacrifice ». Dès lors, elle reçoit sa « charge de symbolisme », sa portée, son pouvoir spirituel de la dignité dont elle est ornée par sa fonction et du cadre même dont elle devient partie intégrante.

Les conditions sévères qui, une fois remplies, rendent la musique religieuse apte à remplir cette fonction définissent, me semble-t-il, à la fois la musique liturgique et le vrai symbolisme musical. Par la signification symbolique dont la musique est revêtue dans l'action liturgique, la pureté de l'art n'est en rien atteinte. L'ascèse imposée à la musique par la liturgie lui est une sauvegarde et le symbolisme des rites une source d'inspiration. Sans briser le jaillissement intérieur, la nécessité de la fonction culturelle préserve la musique du sentimentalisme individuel, comme il la met en

garde contre tout abus d'allégorisme ou contre les complaisances de la facilité.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que l'art musical contemporain pourrait trouver dans une liturgie restaurée dans sa vigueur primitive un bain de jouvence et, renouant avec les traditions millénaires d'un symbolisme authentique, retrouver la profondeur d'expression, la simplicité de ton et la grandeur dont rêvent la plupart de nos artistes.

P. FROGER.