

SYMBOLE MUSICAL ET ACTE LITURGIQUE

S'INTERROGER sur la signification ultime de la musique dans l'acte liturgique est une question complexe car elle met en jeu, outre le problème de la nature du symbolisme dans son ensemble, celui des rapports entre symbole esthétique en général et symbole religieux, puis plus particulièrement celui de l'originalité du symbolisme proprement musical et de sa place, — qui semble bien privilégiée, — dans la liturgie. Nous nous proposons de rappeler certaines données de base qui nous paraissent essentielles pour une *approche* de toute cette problématique.

Réintroduire l'Homme dans le circuit symbolique.

La réflexion sur le symbole est assurément un des thèmes fondamentaux de la pensée contemporaine. Et ce n'est sans doute pas un hasard. Nietzsche déjà, dans *l'Origine de la Tragédie*, montrait la misère de « l'homme abstrait privé de mythes conducteurs » et le vide d'une « civilisation privée d'un lieu d'origine fixe et sacré » : « Demandons-nous si l'agitation fébrile et si inquiétante de cette civilisation est autre chose que l'avidité gloutonne de l'affamé, partout en quête de nourriture. » Le même Nietzsche disait cependant son espoir en évoquant avec admiration le « profond », « hardi », « expressif » choral de Luther comme ressourcement de l'âme allemande dans ses profondeurs dionysiaques¹. Ainsi cette pensée annonçait-elle avec force tout cet effort d'élargissement de la notion d'homme auquel nous assistons aujourd'hui, le refus de réduction de ce dernier à l'Homme théorique et à ses productions techniques où il s'aliène bien vite, la redécouverte des richesses de ce

1. *Naissance de la Tragédie*, § 23. Traduction de G. Bianquis, pp. 116-117.

qu'on nommait péjorativement l'Irrationnel et notamment la réhabilitation de l'Imagination et de ses puissances.

A cet égard, l'exemple de Bachelard est tout à fait significatif. Ayant en effet entrepris, au cours de ses travaux de philosophie des sciences, une « psychanalyse » de la connaissance objective, ce philosophe a été amené à constater qu'une telle entreprise, si elle prétend boucler sur elle-même, se heurte à des résistances invincibles. Et, dans un de ses derniers ouvrages, il reconnaît en lui comme deux hommes, entre lesquels il se refuse de choisir, celui qui pense selon le pur concept et se livre au jeu aride des relations mathématiques, exorcisant impitoyablement toute arrière-image pour atteindre à la pure et dure objectivité des inter-concepts, et, d'autre part, l'homme qui s'adonne à la rêverie, cultive ses puissances latentes d'imaginer et déchiffre avec ferveur les structures harmoniques complexes des symboles poétiques².

L'Imagination dans son autonomie est l'Imagination symbolique.

Et sans doute nul mieux que ce philosophe n'a insisté sur l'autonomie radicale de l'Imagination. Celle-ci n'est ni un phénomène second, écho affaibli d'une « sensation » comme dans la pensée classique, ni non plus la fonction de l'irréel comme chez Sartre (ce qui revient encore à définir celle-ci par référence au « réel » posé comme premier alors même qu'elle en est la négation), mais jaillissement originel en prise sur les « dimensions primitives de l'existence » qui, en deçà et plus profondément que le réel scientifique ou celui de la perception commune, définissent le monde de la *Présence* où s'expriment immédiatement les mouvements originaires de l'Ame (par exemple vers le haut et le bas, comme dans l'Ascension et dans la Chute)³. Cette imagination est essentiellement bipolaire et comme tendue entre deux profondeurs ; d'une part elle est ancrée dans la Terre, prenant toujours appui sur une riche matière sensible, d'au-

2. *Poétique de la rêverie*, pp. 45-47.

3. Parmi ces dimensions primitives, citons, à la suite de Binswanger et de la Desein-analyse, outre l'opposition haut-bas, l'articulation du proche et du lointain, et la polarité du clair et de l'obscur. Ce sont les grands axes de toute symbolique et comme les coordonnées maîtresses du monde de la *Présence*. Cf. également les travaux de Minkovsky et d'E. Strauss.

tre part elle « retentit » dans l'intériorité de l'Ame par-delà toute « résonance » pauvrement égocentrique. C'est dire en définitive que cette imagination se confond avec l'activité symbolique elle-même.

Nature du symbole en général.

En effet, si l'on se rapporte à l'analyse fondamentale que Kant a fait du symbole dans la *Critique du Jugement*, on s'aperçoit que le symbole suppose une fonction tout à fait originale de l'Imagination. Celle-ci consiste à prendre appui sur un schème à partir duquel, au lieu d'aller en avant en quelque sorte dans le sens qui aboutit au concept normalement visé par lui, elle remonte réflexivement vers un *autre* concept, un concept dont le schème n'est pas le schème mais précisément le symbole, un concept « indéterminé » parce que, renvoyant au « supra-sensible », aucun schème ne saurait le présenter directement. L'activité symbolique de l'imagination transcendantale se caractérise donc par le fait d'être à la fois une démarche *réflexive* orientée vers un terme supra-sensible et une présentation *indirecte* de ce quelque chose qui par définition ne saurait être donné comme une chose ordinaire. Ainsi, échappant à la domination de l'entendement et affranchie du concept comme du schématisme qui y conduit, cette imagination se déploie librement en un mouvement qui, prenant appui sur les libres matières, s'élève jusqu'à l'indicible, au non-conceptualisable, au non-discursif, jusqu'à l'unité supra-sensible de toutes nos facultés, c'est-à-dire jusqu'à l'Ame.

Pour aider à mieux assimiler cette opération symbolisante tout à fait essentielle, nous donnerons un exemple très simple. La représentation empirique de la balance symbolise l'idée de justice. Il y a certes hétérogénéité entre l'idée de justice et l'intuition de la balance (tandis qu'il y a homogénéité entre le concept de cercle et son image intuitive tracée sur le tableau), aussi la balance n'est-elle pas le schème de la justice, — mais les règles de la réflexion sur la justice et la balance sont semblables : en réfléchissant sur la représentation sensible de balance et sur l'idée de justice, on peut remonter au même concept de pesée, l'une et l'autre ayant pour fin d'établir des équivalences. On dira donc que la balance est le symbole de la justice, parce que sous le rapport primaire de la balance à la pesée

est donné indirectement le rapport de la justice aux équivalences qu'elle établit. L'important pour caractériser l'imagination ici en jeu est en quelque sorte le changement de plan qu'elle fait effectuer à l'esprit, le passage du Visible à l'Invisible, ou, plus généralement, du Sensible au Suprasensible.

Les analyses contemporaines de M. Ricoeur sur le symbole renouent explicitement avec ces textes de Kant en montrant que, tandis que, dans la proportion mathématique qu'Euclide nommait Analogie et qui se définit par l'identité de deux rapports $a/b = c/d$, la pensée se meut en quelque sorte horizontalement, le second rapport étant donné objectivement au même titre que le premier, — le symbole recèle dans sa visée une intentionalité double, la seconde s'édifiant perpendiculairement à la première et nous entraînant au-delà du plan objectif vers l'ineffable ou le supra-sensible. « Dans le symbole, écrit M. Ricoeur, je ne peux pas *objectiver* la relation analogique qui lie le sens second au sens premier ; c'est en vivant dans le sens premier que je suis entraîné par lui au-delà de lui-même... En effet, à la différence d'une comparaison que nous considérons du dehors, le symbole est le mouvement même du sens primaire qui nous fait participer au sens latent et ainsi nous assimile au symbolisé, sans que nous puissions dominer intellectuellement la similitude. Le symbole est *donnant* parce qu'il est une intentionalité primaire qui donne le sens second⁴. » Et quand M. Ricoeur ajoute que le symbole donne son sens en transparence ou en énigme, et non par traduction comme dans la simple comparaison, voire même dans la commune métaphore, il rejoint l'essence même du symbolisme selon Kant. En effet, le symbole est avant tout ce dépassement d'un sens premier explicite vers un sens second implicite parce qu'indicible, et il y a activité symbolique proprement dite dès qu'il y a présence d'un sens premier susceptible de donner un tel élan à notre imagination.

Le symbole esthétique comme essence du symbolisme ?

Le symbole ainsi défini déborde assurément le domaine de l'Art. Les rêves, les mythes, les symboles religieux, au

4. RICŒUR, *Le symbole donne à penser*, Esprit (juil.-août 59), p. 66. Repris dans *Finitude et culpabilité*, p. 22.

même titre que les œuvres d'art, sont du côté de ce que M. Ricoeur nomme le « plein du langage », à savoir un langage non panoramique mais pourvu d'une dimension en profondeur, un langage par nature *lié* à un contenu obscur et inépuisable. Toutefois, à la réflexion on peut se demander si l'essence de tout symbolisme profond n'est pas fondamentalement de nature esthétique. Certes cette dimension esthétique est absente des rêves (à moins que ceux-ci ne soient transposés en Songes, mais alors le décalage esthétique et religieux a déjà eu lieu). Ceci explique sans doute en définitive la pauvreté symbolique des rêves pris en eux-mêmes, en dépit de tout ce que peut y trouver le psychanalyste. Bachelard a bien montré qu'on ne saurait confondre une sublimation portée par les « antécédents psychologiques » et pour cette raison jamais dégagée de « la lourdeur des vies mal faites⁵ », en tout cas incapable d'atteindre à « la réalité de sommet » des grands symboles, faute d'être soulevée par la transcendance de l'Imagination symbolique, — et par ailleurs ce qu'il nomme « sublimation pure » et qui est promotion de sens, sublimation « absolue » qui ne sublime rien, qui est délestée de la charge des passions, libérée de la poussée des désirs⁶ ». Par contre, la richesse des symboles mythiques et religieux n'implique-t-elle pas *nécessairement* une dimension esthétique ? Question essentielle pour notre propos. Qu'on nous comprenne bien ! Il ne saurait être question de nier l'originalité irréductible du symbole religieux en tant que religieux. Mais il s'agit de savoir si celui-ci n'exige pas la médiation de la Beauté. Cette dernière n'est-elle pas en effet par essence *médiatrice*, quant aux exigences les plus hautes de l'esprit, et, à cet égard, seulement médiatrice, comme l'ont bien vu, chacun à leur manière, Platon et Kant, mais, comme telle, sans doute indispensable et nécessaire ?

L'hypothèse que nous venons d'avancer trouve, nous semble-t-il, sa justification si l'on complète par les deux précisions suivantes l'analyse du symbole rappelée plus haut. D'une part le propre de tout sens symbolique véritable est, bien que renvoyant au supra-sensible, de se manifester toujours comme *immanent* au sensible. C'est en particulier ce qui distingue le symbole du signe linguistique. Dans ce dernier le matériau constitutif de la structure de la langue est

5. BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, p. 124.

6. *Idem*, *Poétique de l'espace*, p. 12.

traversé, oublié, oblitéré au profit d'un sens conceptuel transcendant *distinct*. A cet égard le signe peut être caractérisé comme une fonction de l'*absence*. Au contraire le support matériel du symbole n'est pas refoulé mais magnifié, il s'illumine en quelque sorte dans la masse et rayonne une *Présence* mystérieuse, celle du sens ineffable qui vient l'habiter. D'autre part, et ce point ne fait que compléter le précédent, on doit reconnaître qu'il n'y a de symbolisme que *matériel*. Nous voulons dire par là que l'Imagination symbolique elle-même est toujours matérielle en ce sens qu'elle ne prend son essor qu'appuyée à une matière arrachée à la Terre, Mère de tous les grands symboles, de sorte que cet ancrage dans la Nature qu'elle réalise ainsi lui est en quelque sorte consubstantiel. Or ce double caractère n'appartient-il pas éminemment au symbole esthétique ? Bien plus, ne définit-il pas la fonction esthétique elle-même dans son essence, s'il est vrai, comme le disait Platon, que la Beauté est le resplendissement d'une Forme dans une Matière ?

Le matériau comme principe du lien symbolique.

Nous insisterons sur le rôle majeur du matériau en Art, car nous touchons là au principe même du symbolisme. En effet il faut comprendre que le symbole, au sens très exact où Kant le définissait, c'est-à-dire le schème à partir duquel l'imagination prend son envol analogique vers des rêves indéfinis (donc non schématisables directement) est d'abord et avant tout une matière. Comme l'écrit Bachelard en toute rigueur : « La matière est le schème des rêves indéfinis⁷. » Et effectivement les sons et les couleurs, au même titre que les pierres pour le temple sont puisés à la Terre. La langue elle-même est pour le poète un véritable matériau : en tant que système à la fois phonologique et sémantique, elle incarne le génie d'un peuple qui en elle et par elle a installé son monde dans l'horizon de la Culture en faisant ainsi venir la Terre comme sa terre natale. Et, par son accentuation propre et sa rythmique, une langue exprime tout le bouquet d'un terroir. D'une manière générale c'est par son matériau que chaque Art communique avec la Nature entière dans sa multiplicité indéfinie. En effet, l'extraordinaire privilège d'un authentique matériau de l'art⁸ est d'être une sorte d'archétype matériel permet-

7. *Idem*, *L'eau et les rêves*, p. 154.

8. Ce n'est pas ici le lieu pour préciser quelles conditions doit remplir ce matériau pour se hausser à ce niveau.

tant à toutes les riches matières de la Nature, et notamment à ces matières originelles que sont l'eau, le feu, l'air et la terre, naturellement accordées aux dimensions fondamentales de l'existence évoquées plus haut, d'accéder, par correspondance, à l'expression esthétique et de porter ainsi jusqu'à nous une parole qui vient des profondeurs de la Nature. Est dès lors fondé le principe des transpositions matérielles qui permet ces « échanges des matières originaires » évoqués par Bachelard⁹ et assure la logique interne des métamorphoses dont vit l'Imagination esthétique. Cette logique est en effet avant tout une logique matérielle, car, en ce domaine des symboles, « c'est la matière qui commande la forme¹⁰ ».

Pour illustrer ce qui précède, qu'on songe par exemple à l'importance pour la peinture de cette ressource nouvelle que fut la pâte avec la découverte au 15^e siècle de la technique à l'huile ! Cette « matière picturale » qui est « dure et durable comme le minéral, souple et pulpeuse comme le végétal, vivante et sensuelle comme la chair¹¹ », est-il exagéré de dire que, par ses propriétés singulières, elle appelle les transpositions matérielles, suscite l'imagination matérielle du peintre qui, en la maîtrisant, voit s'ouvrir toutes grandes les portes d'une Nature sur laquelle il prélèvera les matières avec lesquelles l'Ame de son monde possède des affinités électives. Ainsi le goût de Rembrandt pour ces matières « nocturnes » (velours, vieux ors, fourrures, minéraux...) accordées à sa quête progressive de l'Invisible...

Pensons aussi au matériau de base de l'art musical, avec sa hauteur et sa masse (espaces éthérés et quasi algébriques du contrepoint classique, pâtes sonores plus ou moins denses de certaines musiques exotiques ou contemporaines), son timbre (où plus qu'ailleurs sans doute est sensible cette gangue qui donne vie au son musical et où sont gardées comme les traces de son arrachement à la Terre), sa dynamique enfin et ses valeurs proprement temporelles (profil lié à l'attaque, grain lié à l'entretien, allure qui est comme la touche de l'exécutant, durée par quoi il s'enracine à la fois dans notre Nature — le souffle humain — et la Nature universelle avec ses rythmes matériels innombrables). Aussi un son musical se qualifie-t-il immédiatement pour nous

9. BACHELARD, *L'air et les songes*, pp. 278-288.

10. *Idem*, *L'eau et les rêves*, p. 161.

11. R. HUYGHE, *Dialogue avec le Visible*, p. 201.

comme clair ou obscur, lumineux ou sombre, diaphane ou épais, léger ou pesant, fin ou grossier, lent ou rapide, brillant ou mat, velouté ou rugueux, moelleux ou piquant, ample ou serré, souple ou rigide, généreux ou avare, etc. Cette extraordinaire *polyvalence matérielle* du son musical (dont c'est le mérite du Traité de P. Schaefer de nous avoir aidé à mesurer l'ampleur et la complexité) fait que ce matériau, selon le principe des transpositions matérielles déjà évoqué, est vraiment gros de toutes les richesses matérielles de la Nature. Voilà donc la musique jetée en plein courant dionysiaque ! Et il faut prendre exactement à la lettre les déclarations de musiciens comme Debussy à la recherche de cette musique « qui est inscrite dans la nature » comme « un total de forces éparses », en extase à l'écoute de ce berger égyptien qui, avec les quelques notes de sa flûte, « collabore au paysage et entend des harmonies » ignorées de nos traités, — ou encore comme Messiaen amoureux des « rythmes des étoiles, des atomes, des chants d'oiseaux, ... du corps humain » et attentif à « ces grandes voix de la nature : les arbres, les oiseaux, les montagnes, les sources d'eau et tous ces merveilleux bruissements auxquels tout musicien devrait demander ses leçons ».

Les « quatre éléments » et l'univers des symboles.

Tout grand artiste donc, grâce au pouvoir de médiation du matériau propre à son art, rêvera sur les matières primordiales, ces matières qui sont, nous l'avons déjà dit, originellement en état de solidarité structurale avec les dimensions primitives de l'existence. Le thème de l'eau par exemple est universel : on le rencontre aussi bien en musique qu'en peinture ou en poésie. Et les profondes méditations bachelardiennes sur les quatre éléments se présentent comme une quête exploratrice des attaches les plus primitives, les plus originelles, les plus charnelles de notre être à la Nature. L'eau, le feu, l'air et la terre sont à cet égard exemplaires en raison des « ambivalences profondes et durables » qui leur sont attachées et qui font de chacun de ces éléments comme un « être total ». L'eau, c'est tour à tour le vertige des profondeurs (l'eau morte dont le lieu naturel est le bas, comme dans *Pelléas*), la fuite folle du bateau ivre rimbaldien au fil d'un horizon indéfini, mais aussi la limpidité, la fraîcheur (celle des eaux printanières fauréennes), la transparence, la purification, l'aube d'une

renaissance (comme dans le choral de Bach : « Christ notre Seigneur est venu au Jourdain »). L'élément-feu, lorsqu'il n'est pas une énergie cachée qui couve, rampe ou creuse dans la cendre (comme ce « feu de racines » qui brûle dans l'âtre de Malicroix), est soit violence éruptive (ainsi le volcanisme du *Sacre* chez Stravinsky), soit Feux d'artifice (Debussy), soit encore et surtout l'ascension vaillante et pure de la flamme dans la Lumière, la Flamme, cette Imago de toute rêverie verticalisante. L'air peut être agitation et turbulence, la fuite éperdue de la vie dans le choral « Ach wie flüchtig, ach wie nichtig » avec sa succession ininterrompue et agile de gammes contraires sur le balancement disloqué de la basse¹², ou la mélancolie en gris et blanc qui s'étire nonchalemment dans *Nuages* de Debussy, et, au terme de la dématérialisation, la grâce de la béatitude qui succède à la conquête des hauteurs. De telles analyses peuvent être multipliées à l'infini. Retenons-en surtout que l'Imagination symbolique n'atteint à ses sublimations les plus géniales que solidement ancrée à un puissant « sur-ça » matériel, car, comme l'écrit encore Bachelard, seule « la méditation d'une matière éduque une imagination ouverte¹³ ».

On voit donc mieux maintenant ce qui distingue le symbole esthétique du signe linguistique : tandis que ce dernier tend normalement dans sa vocation conceptuelle à tourner le dos à ses origines expressives, le symbole esthétique creuse en direction inverse vers le point d'affleurement de toute expression, instaurant ainsi un lien vécu entre la Nature et nous (cet acte de relier étant suggéré par l'étymologie même du mot sym-bole). L'œuvre d'art, par opposition au caractère « arbitraire » du signe linguistique, maintient ainsi toujours en elle un *rapport sensible* à la chose et à la Nature. C'est pourquoi nous pensons que l'Art, et plus généralement la Beauté, constituent une sorte de Médiateur absolu entre la Nature et nous, de sorte que les symboles du mythe comme ceux de la religion, sans s'y réduire, ne peuvent sans doute pas cependant s'en passer.

12. BACH BWV 644. Même structure dans le mouvement d'ouverture de la Cantate 26.

13. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, p. 4.

Nature du symbole religieux.

Et en effet, dès qu'on tente de cerner la nature notamment des symboles religieux, on voit aussitôt apparaître des analogies très profondes avec le symbolisme esthétique. Rappelons d'abord que, pour l'anthropologue, les rites religieux se distinguent des rites de purification (tabous) et des rites magiques par un mouvement de sublimation qu'il faut nommer, comme en art, sublimation pure (ce que Freud n'a pas vu dans la religion) et par lequel l'homme, tout en conservant son unité, se dépasse vers une transcendance qui vient donner sens à sa vie et littéralement la sacrifier. Les tabous frappent tout ce qui menace la stabilité de la condition humaine, c'est-à-dire tout ce qui paraît extra-ordinaire, anormal, hors des règles. La magie, qui en est exactement l'inverse symétrique, se place délibérément hors de l'ordinaire et de la règle afin de manipuler le numineux. Le rite religieux, lui, est par principe désintéressé (comme l'art encore), non plus tentative d'éloignement ou de captation d'une *force* supra-naturelle, mais ouverture au Tout Autre. Comme l'écrit J. Cazeneuve, « des rites précédemment décrits aux rites religieux, le symbolisme de la puissance numineuse se transforme. Le non-humain devient le sur-humain, le transcendant. L'extra-ordinaire, qui se révélait dans l'insolite, se change en un modèle archétypique¹⁴ ». Le décalage ici signalé quant au niveau du symbolisme est analogue à celui que nous affirmions plus haut entre le symbolisme du rêve et celui de l'art.

Pour le christianisme le Sacré, c'est le Dieu Saint, le Tout-Autre transcendant. D'où, dans un premier temps, un mouvement de désacralisation qui s'étend à la *totalité* du monde ramené au rang de créature. Ce processus de sécularisation globale est irréductible à une simple localisation et délimitation du sacré afin de libérer un champ d'exercice pour l'activité profane. Mais, dans un second temps, qui est la réciproque du précédent, ce monde où il est engagé à part entière par son travail quotidien, le chrétien doit le faire remonter jusqu'à Dieu et cet acte se nomme Prière.

14. J. CAZENEUVE, *Les rites et la condition humaine*, p. 253. Sur la sublimation, cf. tout le chapitre xiv (p. 256 sq.) : *Le sacré et les rites religieux*. Sur le désintéressement de la religion, cf. note de la page 440 : « La religion n'est peut-être pas toujours désintéressée : mais on peut dire qu'elle s'isole de la magie à mesure qu'elle devient plus désintéressée. »

C'est l'acte proprement religieux, acte qui opère cette « récapitulation » de toutes choses dans le Christ, accomplissement même de l'histoire du salut, selon le mot de saint Paul : « Ramenez toutes choses sous un seul chef, le Christ. »

Mais il convient aussitôt d'ajouter que si l'homme est capable de coopérer à ce retour du monde à son Créateur, ce n'est point par ses seules propres forces mais parce que Dieu le premier s'est donné à lui et que le Christ, Verbe incarné, est *présent* à ce monde. Nous touchons là au fondement ultime du symbolisme chrétien. Ce lieu de *présence* où s'opère la rencontre des deux partenaires, Dieu et l'homme, est ce que le théologien nomme un « signe », entendons un signe sacramentel, à savoir une réalité extérieure prise dans notre monde quotidien et devenue porteuse d'une réalité intérieure, la présence réelle du Christ lui-même. Ainsi le pain, dans le sacrement de l'Eucharistie, non seulement symbolise Jésus comme nourriture de Vie, mais, en tant que « signe », donne la présence réelle de Jésus. Et ce sacrement est sans doute par excellence le sacrement de la présence. Mais tout sacrement comporte cet élément de « réalité ». Ainsi l'eau du baptême symbolise la vie nouvelle et, en même temps, le baptême *est* vraiment une nouvelle naissance. Comme le dit très bien le *Catéchisme hollandais* : « Ce que le sacrement signifie symboliquement, il le donne réellement ¹⁵. » En définitive, le sacrement est toujours présence, et, en quelque sorte, doublement à la fois : présence symbolique et présence réelle. Si donc le « signe » au sens théologique se distingue du simple symbole, c'est parce qu'il implique comme un surcroît de *présence*, et non parce qu'il serait comme le signe linguistique une fonction de *l'absence*.

Par contre, les « sacramentaux » se réduisent à de purs symboles. Ainsi tel ou tel objet peut être consacré, en tant que lieu privilégié d'une rencontre avec Dieu. Mais, si les chrétiens osent voir la présence de Dieu dans les choses les plus humbles, et, à la limite, jusqu'au moindre brin d'herbe ou au plus petit caillou, comme dans l'admirable *Strada* de Fellini, c'est parce que les sacrements ont scellé réellement cette alliance charnelle entre les choses de la Terre et le Royaume de Dieu.

15. *Catéchisme hollandais*, p. 329, pp. 152-153. Cf. aussi la partie théologique du livre d'E. Granger : *Chanter Dieu...* (Fleurus).

Symbole religieux et symbole esthétique.

En définitive l'acte religieux est toujours symbole, même si, comme dans le sacrement, il est plus qu'un simple symbole. Or cet élément symbolique de base nous est apparu se rapprocher du symbolisme esthétique sur plusieurs points essentiels. Outre qu'il a en commun avec ce dernier un caractère éminemment désintéressé, surtout, comme lui encore, il nous apparaît comme un immense mouvement de « sublimation pure » s'élevant à partir de matières comme le pain, l'eau, le vin, l'huile, etc., qui sont riches de puissance symbolique et où se récapitulent, selon le principe même des transpositions matérielles, toute la richesse du monde profane et du détail de nos vies. Ainsi, ce symbolisme, à sa manière (mais celle-ci est-elle vraiment différente de l'autre, nous voulons dire de celle du symbolisme esthétique ?), fait venir la Terre (comme dirait Heidegger), la rassemble pour la porter à la Lumière. Toute liturgie a donc par essence, comme on le voit notamment dans l'admirable liturgie orientale renouant sur ce point avec la plus vieille tradition chrétienne, des attaches *cosmiques*. Et, à la limite, ce peut être, comme dans l'extra-ordinaire symbolique romane, tous les monstres de l'Orient qui remontent des profondeurs vraiment dionysiaques et qui sont incorporés au symbolisme chrétien dans sa vigoureuse puissance ascensionnelle.

Ainsi, le symbolisme religieux nous paraît-il prendre nécessairement appui sur un élément symbolique de nature esthétique, car c'est par lui et en lui, et en particulier toujours par la médiation d'une belle matière, qu'il peut « faire venir la Terre » et procéder à son rassemblement. Certes l'originalité du symbole religieux demeure cependant entière, en ce qu'il conduit explicitement jusqu'à son terme et son principe ce rassemblement de la Nature devenue le monde de la Création. Aussi bien, à notre avis, ne saurait-on nier le caractère *sacral*, sinon sacré, de *tout* grand art, dans la mesure où il est, comme la musique de Debussy, une « reprise » de cette musique éparse dans le monde, ce en quoi l'homme religieux pourra voir l'amorce de ce mouvement de récapitulation qui selon lui s'accomplit et s'achève en Dieu même, c'est-à-dire dans le Sacré véritable. Nous ne dirons pas pourtant que le symbole esthétique appelle l'acte

religieux comme son achèvement « naturel », car ce dernier est libre et gratuit comme l'art lui-même et qu'entre les deux ne saurait s'instaurer quelque chose qui rappelle, même de loin, les rapports de Maître à serviteur. Par contre, l'acte religieux a besoin du symbolisme esthétique en raison même du caractère incarné de l'homme et de l'importance capitale pour son destin de ce qui nous est apparu comme le monde de la Présence.

Musique et intériorité.

Reste alors à préciser le rôle tout particulier que joue la musique dans l'art liturgique, ce point étant lui-même lié à celui de savoir quelle signification on reconnaît en propre au symbolisme musical. Pour Hegel, la musique, grâce à son matériau libéré d'une part de la spatialité et de la représentation externe, et en rapport immédiat d'autre part avec la temporalité du sujet, est par excellence l'Art qui atteint « l'intériorité et la profondeur insondable des sentiments » et qui « met en mouvement le siège des changements internes, le cœur et l'âme, ce centre simple, ce point de concentration de l'homme tout entier¹⁶ ».

Mais il revenait, nous semble-t-il, à Nietzsche, à la suite de Schopenhauer d'ailleurs, de montrer vraiment comment la musique, plus que tout autre art, nous renvoie à l'origine première de tous les symboles. La thèse fondamentale de Nietzsche sur ce point, et dont il faut comprendre la signification profonde, est celle de l'étroite parenté entre ce qu'il nomme « l'esprit de la musique » et les mythes. En effet la musique, dégagée d'emblée, comme nous l'avons vu, des chaînes de la représentation, échappe plus facilement que tout autre art à la tentation de *l'image* qui imite le réel de l'extérieur. Mais surtout elle atteint immédiatement au *symbole* qui, en prise directe sur l'arrière-fond dionysiaque, est *expression*, jaillissement inépuisable de paroles et d'images. Aussi bien, ce n'est point, comme le prétend Hegel, en raison de « l'abstraction » de son contenu purement « intérieur » et pour lui apporter comme un complément de détermination « objective » que la musique recourt fréquemment aux paroles. Tout au contraire la musique nous renvoie à l'origine du langage, parce qu'elle

16. HEGEL, *Esthétique III*, 311 (Tr. Jankelevitch).

atteint, comme dit Schopenhauer, les « *universalia ante rem* », l'universel concret dans la « précision totale et explicite », antérieur donc aux paroles diverses qu'il peut inspirer comme aux phénomènes en général, scènes ou gestes, auxquels la musique apporte ainsi « élargissement intérieur » et « illumination intime », selon les mots mêmes de Nietzsche. C'est donc, comme l'écrit ce dernier, du fond du « cœur de l'univers » que « la musique élève sa voix ; et d'innombrables phénomènes du même ordre pourraient défiler au son de la même musique, ils n'en épuiserait jamais l'essence, ils n'en seraient jamais que les images extériorisées¹⁷ ».

On se demandera cependant ce qui justifie en dernière analyse cette identification de la musique à « l'appel mystique de la jubilation dionysiaque » et ce qui autorise Nietzsche à affirmer que la musique touche « au noyau intime des choses¹⁸ ». La raison profonde en est que le dithyrambe par lequel s'exprimait le chœur satyrique dans la Tragédie ancienne était une danse chantée en l'honneur de Dionysios. Et si le « dithyrambe dionysiaque » réussit à « exprimer en *symboles* l'être même de la nature », c'est parce qu'il est « un symbolisme qui met en mouvement le corps tout entier, non pas le symbolisme des lèvres, du visage, de la parole, mais la *danse totale* qui agite de son *rythme* tous les membres¹⁹ ». En d'autres termes, si la musique nous conduit jusqu'à la source vive de toute activité symbolique, c'est que le Rythme s'y dégage ici en quelque sorte dans sa patuité, le Rythme qui en tout art est au principe du déploiement de l'espace-temps de la Présence. Il ne saurait être question ici d'entrer dans l'analyse de cette difficile et fondamentale notion. Indiquons seulement que le rythme n'est jamais d'essence métrique, en dépit des apparences, mais de nature cadentielle, — qu'il consiste en un équilibre dynamique et qualitatif réalisé entre *tempi* superposés renvoyant à deux profondeurs extrêmes, l'une charnelle et chtonique, surgie de l'ivresse dionysiaque, l'autre spirituelle et intérieure, l'ouverture apollinienne sur les horizons du rêve, l'espace du cœur et le monde de l'Ame,

17. NIETZSCHE, *Naissance de la Tragédie*, p. 110.

18. *Idem*, p. 81 : « l'art musical donc dionysiaque ».

19. *Idem*, p. 24. Est-il nécessaire de dire que les considérations qui suivent concernant le Rythme sont totalement étrangères à l'apologie de ce que certains nomment d'une manière très contestable « musique rythmée » ? Nous avons traité ailleurs et pour elle-même cette très complexe question du Rythme musical.

— que, selon la composante mise en avant, on aura soit l'essence-chant, soit l'essence-danse, — et qu'enfin il est l'acte même qui engendre la forme musicale totale avec ses structures de hauteurs, de timbres et d'intensités. Ce qu'il convient avant tout de retenir, c'est que le Rythme est la clef du symbole, unissant dans un geste indivisible les deux dimensions fondamentales et complémentaires de toute activité symbolique profonde : ancrage dans la Terre et retentissement dans l'Ame, Matérialité et Intériorité.



Si telle est bien la puissance symbolisante de la Musique, en quelque sorte la quintessence du symbolisme, — si d'autre part le propre de l'acte liturgique est de prendre l'homme total avec son cœur, son corps, son enracinement dans une terre et dans le monde pour lui faire rencontrer son Créateur et donner ainsi une valeur sacrée à toutes les dimensions de son existence, on comprendra aisément la fonction essentielle que l'art musical remplit et doit remplir dans l'acte liturgique. On se demandera cependant si la musique, ainsi prise dans le complexe rituel, ne perd pas sa pureté en ce sens qu'elle se trouverait alors subordonnée à un élément étranger qui en modifierait radicalement la nature. Nous ne le pensons pas. Au contraire, il faut qu'une musique soit pure pour remplir pleinement son office liturgique, pure, c'est-à-dire fidèle à sa tâche originelle de rassemblement de l'homme et du monde, à son mouvement propre de symbolisation.

Encore une fois entre Liturgie et Musique le rapport de Maître à Esclave ne saurait tenir lieu d'alliance. Il faut récuser à la fois une musique à programme et une liturgie devenue simple prétexte à une exhibition musicale. Ce qu'il faut rechercher par contre de tout son cœur, dans la modestie et le recueillement, c'est d'atteindre à ce niveau d'existence spirituelle où Liturgie et Musique communient entre elles au plus profond d'elles-mêmes en cet acte commun qu'est le symbole. Est pure toute musique qui atteint au symbole, et celui-ci, nous le savons, se situe au-delà de toute subjectivité égocentrique. Or, combien de musiques soi-disant liturgiques ont un relent de subjectivité mal dominée comme un mauvais rêve et sont un gibier facile pour psychanalystes ! Prenons au contraire le grand symbolisme de Bach : cette musique composée en entier *ad majorem Dei*

gloriam est tout simplement exemplaire. Et je pense plus particulièrement aux œuvres les plus modestes du Cantor, comme cet Orgel-Büchlein, si remarquable à cet égard. En effet symbolisme esthétique et symbolisme liturgique y sont à la fois indissociables et à leur maximum de perfection mutuelle, comme s'ils s'épaulaient l'un l'autre jusqu'à un commun sommet. Quant à cet homme d'aujourd'hui qui si souvent a perdu le sens du Sacré, comment pourrait-il en retrouver la trace sans la pédagogie de l'Art et plus particulièrement de la « divine » Musique ?

Raymond COURT.