

ADENOT, Pauline.

"Les musiciens d'orchestre. De la vocation au désenchantement. Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 235-282

CHAPITRE I - LA DUALITÉ DE LA MUSIQUE : ENTRE SACRÉ ET PROFANE

Dans toutes les sociétés, la musique est chargée de significations qu'elle ne possède pas intrinsèquement. Elle est supposée véhiculer toutes sortes d'émotions et aurait ainsi la capacité d'agir sur les individus.

La première grande force sociale à avoir considéré le pouvoir de la musique en occident est la religion, dans toutes ses acceptions. Or dès que l'on aborde le fait religieux apparaît la dualité du sacré et du profane : le fait musical peut donc être classé comme sacré ou profane et on assiste à cette classification dans toute l'histoire chrétienne. Le fait musical prend en conséquence une dimension religieuse plus ou moins cachée.

Nous pouvons ainsi formuler l'hypothèse que l'ambivalence du regard porté sur la musique par la religion a influencé le regard social sur les instrumentistes, les considérant tour à tour comme attirants ou effrayants. Mais avant toute réflexion, il nous faut déterminer l'influence de la religion dans le fait musical et chez ses acteurs instrumentistes afin de valider notre hypothèse.

1 - Musique et religion

Tout au long de cet ouvrage, nous avons relevé de nombreux termes appartenant au vocabulaire des instrumentistes et qui, corrélativement, appartiennent au vocabulaire religieux : *passion, vocation, don, souffrance, abnégation, consacrer*¹ du temps à son instrument, termes auxquels s'ajoute le terme solfègique du *trion* (le *diabolus in musica*), etc.

Le champ religieux peut nous amener judicieusement à relire chaque concert telle une cérémonie religieuse, avec les chœurs, la liturgie, les instrumentistes tels des fidèles officiants, le chef d'orchestre tel le grand prêtre, etc. L'analogie n'est pas sans fondement. Le terme *concert* a une étymologie latine qui signifie « projeter en commun ». Son usage était autrefois cosmologique et philosophique et indiquait l'accord de la multitude dans l'unité. Aujourd'hui, dans son acception musicale, le concert est une « séance musicale »² et dans son usage courant, il désigne toujours l'accord, l'ensemble harmonieux. Si le public d'un concert musical vient en effet assister et écouter un ensemble harmonieux, il est aussi dans l'attente, celle de l'émotion considérée comme un dû, tout comme les fidèles au cours d'une messe³. Pour beaucoup de spectateurs, c'est le but premier de l'instrumentiste que de leur faire ressentir une certaine émotion et c'est justement ce qu'ils attendent de lui. Cette émotion a un double sens et une double fonction. Le spectateur espère

¹ C'est-à-dire le rendre sacré, peut-être même lui vouer une forme de culte.

² Dictionnaire *Le Robert*, Paris, 1993.

³ Notons que la messe est aussi appelée « service », du même nom que celui que donnent les instrumentistes à leurs représentations dans un orchestre.

ressentir une émotion de l'ordre de la joie, de la tristesse ou encore de la mélancolie qui le fera vibrer à la fois dans l'âme et dans le corps et créera une rupture avec le quotidien. Le concert devient ainsi un moment singulier, unique. Mais cette émotion est aussi celle de la peur, de la crainte, de l'attente parfois sournoise : celle de l'accident d'un instrumentiste, d'une fausse note, d'un exercice de style raté¹.

Cette émotion particulière au spectacle vivant ne peut être produite que parce que le concert offre une écoute unique, incomparable avec toute autre forme de transmission musicale telle que le disque : le concert introduit une rupture avec la vie quotidienne et avec le monde extérieur, et c'est cette rupture qui permet un certain recueillement, s'apparentant fortement à un sentiment religieux, et qui favorise l'émergence de l'émotion.

Le constat d'une certaine analogie entre le champ musical et le champ religieux nous conduit à noter un paradoxe. Le vocabulaire musical adopte des termes religieux alors même que la musique a longtemps été tenue comme hérétique par la religion catholique, comme nous le verrons un peu plus loin. Or il est un fait que la musique et les musiciens font l'objet d'une alliance historique avec la religion, placée sous le signe de la domination et de la subordination, et c'est peut-être dans cette alliance que nous devons chercher l'origine de la dichotomie de la perception sociale des musiciens.

a) Le vocabulaire religieux des instrumentistes

Les propos des instrumentistes sont souvent emprunts d'un caractère religieux par les termes qu'ils emploient et les entretiens que nous avons réalisés avec un certain nombre d'entre eux n'en sont pas exempts : ils font très souvent appel à ce domaine de croyance pour tenter d'illustrer le caractère inexplicable, si ce n'est inexplicable, de certains aspects de leur profession. Un de nos enquêtés fait ainsi appel au mystère entendu au sens religieux pour expliquer le don de certains instrumentistes. Dans l'entretien, on sent la difficulté à parler si ce n'est de religion, tout du moins d'ésotérisme ; néanmoins la première lui sert de piste d'explication :

« A vrai dire, je sais pas, parce que j'y a quand même des choses qu'on peut se, se poser dans le mystère de tout ça »

Sur la même thématique, une autre enquêtée évoquera clairement la religion pour expliquer la communion des instrumentistes lorsqu'ils jouent, la capacité de la musique à unir et à permettre à des individus parfois très différents d'obtenir une cohérence artistique dans leur travail :

¹ « Le soliste est mis en demeure d'exécuter une acrobatie sans filet (ni le compositeur, ni l'orchestre et son chef ne pouvant venir à son aide). Comme au cirque, faut-il le préciser, le public est friand de sauts périlleux qui doivent normalement échouer, mais réussissent miraculeusement, par la grâce et la force (auxquelles on peut s'identifier, sur le moment et plus tard, racontant le coup). Tout y passe, des sauts périlleux d'une note à l'autre, du fait de traverser au pas de course l'espace des notes, jusqu'aux extrêmes de la tessiture, en passant par la répétition de notes en rafale, les trilles vives, les trilles de dentiste. » In WILLENER (Alfred), *Pour une sociologie de l'interprétation musicale - Le cas du « concerto pour trompette » de Haydn*, Éditions Payot Lausanne, Lausanne, 1990, p.48-49.

« c'est mystique c'est l'histoire, les religions, elles disent qu'on est tous frères mais c'est en profondeur qu'on est tous frères »

Ainsi pensée, la musique permettrait d'atteindre la profondeur de l'être et l'humanité de chacun, au sens religieux. Par ailleurs, certains instrumentistes rappellent l'importance de la musique lors de cérémonies éminemment religieuses telles que les mariages ou les enterrements, aujourd'hui encore fortement christianisés dans nos sociétés contemporaines : si la croyance tend à s'effacer, le rite, lui, perdure. En ce sens, les instrumentistes sont détenteurs de l'émotion religieuse et viennent ajouter à la sacralité de la cérémonie : ils provoquent les émotions, les canalisent et les restituent. Par ailleurs, notons que le mariage, tout comme l'enterrement, est un rite de passage dans la religion catholique, accompagné par la musique. Lorsque les instrumentistes disent faire passer un message ou plus fréquemment faire passer des émotions à travers leur art, c'est aussi l'individu qu'ils font passer d'un monde à l'autre, que ce soit dans l'extase, dans l'entrée dans la société par le mariage ou dans le Royaume des Cieux par l'enterrement. Les instrumentistes sont des « passeurs » finalement, de leur propre volonté ou non.

Notons enfin que les instrumentistes opèrent parfois une analogie religieuse inconsciente avec leur propre existence, analogie qui ne réside pas tant dans les mots que dans les idées qui viennent révéler l'inconscient collectif du monde musical. Ainsi l'un des enquêtés affirme, à propos des instrumentistes qui ne rentrent pas au C.N.S.M.D. :

« On portait vraiment une étoile sur le dos, une mauvaise étoile »

Cette phrase est pour nous particulièrement intéressante, nous y trouvons là une triple référence religieuse, lourde de significations sur l'inconscient collectif des instrumentistes.

Examinons-la en détail : porter une étoile est une référence, une analogie que nous nous permettrons de faire avec le port de l'étoile de la communauté juive pendant la seconde guerre mondiale. C'est une image extrêmement forte qui évoque le marquage social excluant, condamné et condamnable : le port d'une telle étoile exclut d'emblée parce qu'il marque la différence mais aussi parce qu'il effraie ; c'est la peur de l'Autre, de celui qui est différent. C'est ici une exclusion très claire de la communauté musicale.

« Sur le dos » est en revanche un abus de langage : on porte la croix sur le dos et non pas l'étoile, mais ici ne compte somme toute que cette image inconsciente du Christ portant la Croix, le symbole de la honte, de la culpabilité et de toutes les erreurs humaines qu'il va expier par la souffrance. Cette image est aussi une image de mort : ici nous pouvons l'entendre comme la mort professionnelle de l'instrumentiste qui va expier son erreur et son manque de talent par la souffrance et l'exclusion de la vie professionnelle.

Enfin, « une mauvaise étoile » peut aussi être entendue dans un sens religieux. Théologiquement, dans la religion chrétienne, l'étoile est celle des rois mages guidés jusqu'au berceau du Christ, selon l'Évangile de Saint Mathieu ; c'est l'étoile de la destinée. Or, dans le langage courant, l'étoile est aussi une référence au destin : avoir une mauvaise étoile ou une bonne étoile est censé l'influencer positivement ou

négativement. Pour ces instrumentistes qui n'entrent pas au C.N.S.M.D., le destin est désormais scellé : la vie professionnelle est déjà envisagée comme un échec. La métaphore religieuse a ici un poids énorme qui vient renforcer le propos de la condamnation du C.N.S.M.D. en même temps que les références religieuses sont du plus haut intérêt pour illustrer notre propos.

b) L'analogie entre musique et religion

Afin de mieux cerner la dimension religieuse de notre sujet et de valider notre hypothèse de l'analogie entre la musique, l'orchestre et le fait religieux, nous allons nous appuyer sur l'œuvre d'Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Il s'agit ici de déterminer si l'orchestre et ses membres ainsi que les relations qu'ils entretiennent avec notre société contemporaine ont des caractéristiques religieuses, en suivant la définition que donne Durkheim de la religion.

Dans son ouvrage, Durkheim construit sa théorie de la naissance du fait religieux à partir de l'étude des peuples australiens qui ont un système totémique, système auquel est étrangère toute idée de divinité, ce qui n'est pas sans intérêt pour notre comparaison avec l'orchestre. Les forces auxquelles s'adressent les rites de ces peuples sont d'un autre ordre.

Pour Émile Durkheim, la religion est « un aspect essentiel et permanent de l'humanité »¹ dans la mesure où elle a contribué à former l'esprit humain : la religion précède la philosophie et les sciences et leur a probablement même donné naissance. Les catégories de notre entendement seraient donc nées de la pensée religieuse. Durkheim souligne de ce fait que la religion est ainsi chose éminemment sociale et la définit ainsi :

« Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent. »²

C'est justement parce que la religion est, tout comme la musique, un phénomène social que nous pouvons opérer une comparaison avec le phénomène musical : tout comme pour la religion, les représentations de la musique sont des représentations collectives, révélatrices de réalités collectives, pas nécessairement objectives. Les concerts, tout à fait comparables aux rites, nous le verrons, recréent certaines représentations sociales tout en les célébrant. Ainsi, notre analyse nous conduira peut-être à déterminer les représentations musicales et les faits musicaux non pas comme une religion, mais davantage comme l'expression d'une pensée religieuse.

¹ DURKHEIM (Émile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse - Le système totémique en Australie*, Éditions Le Livre de Poche, Paris, 1991, p.40.

² DURKHEIM (Émile), *op. cit.*, p.108-109.

1 - L'Église de la musique

La religion est un système complexe de mythes, de dogmes, de rites et de cérémonies. Le phénomène religieux comprend deux catégories : les croyances qui sont des opinions ou des représentations et les rites qui sont des modes d'action déterminés. La notion de religion dépasse donc largement le concept de divinité, dans la mesure où il existe des rites sans dieu(x) et des rites d'où dérivent le(s) dieu(x) même(s).

Toutes les croyances religieuses ont pour caractère commun la division des choses réelles ou imaginaires en deux genres bien distincts : le sacré et le profane. Plus encore que deux genres distincts, le sacré et le profane répondent à une hétérogénéité absolue : l'un et l'autre s'excluent radicalement. Les interdits protègent, isolent les choses sacrées et s'appliquent aux choses profanes qui doivent être tenues à distance. Les croyances religieuses disent la nature des choses sacrées et leurs relations entre elles ou avec les choses profanes.

Les choses sacrées sont multiples, et ce dans toute religion aussi unitaire soit-elle. Durkheim souligne que le christianisme lui-même sous sa forme catholique reconnaît une multiplicité de choses sacrées : outre la triple personnalité divine qui en même temps n'en fait qu'une, le christianisme reconnaît comme sacrés les anges, la Vierge Marie, les saints, etc.

Pour être efficaces, les croyances religieuses doivent être collectives, appartenir au groupe en tant que personne sociale et en faire l'unité. Les membres de cette collectivité doivent y adhérer et réaliser les rites qui en sont solidaires. Or, selon Durkheim,

« Une société dont les membres sont unis parce qu'ils se représentent de la même manière le monde sacré et ses rapports avec le monde profane, et parce qu'ils traduisent cette représentation commune dans des pratiques identiques, c'est ce qu'on appelle une Église. Or, nous ne rencontrons pas, dans l'histoire, de religion sans Église. »

Il peut paraître abusif de comparer la collectivité formée par l'orchestre à une Église. Et pourtant elle correspond à la définition qu'en donne Durkheim : les instrumentistes partagent la même foi - et ils emploient ce terme - en la Musique, dans les valeurs qu'ils lui attribuent et que selon eux elle véhicule. La Musique est pour eux la première des choses sacrées dans leur système de valeur, dans ce cadre de vie précis bien entendu. Ils entretiennent donc tous le même rapport aux choses sacrées et profanes, et leurs pratiques sont correspondantes. Ils forment donc bien une Église, mais une Église d'un type particulier qui a les caractéristiques de la musique : elle est limitée dans le temps, circonscrite à un lieu et non reproductible à l'identique. Elle n'existe que lorsque les instrumentistes se retrouvent et la font vivre. La musique, comme la religion, est chose éminemment collective et elle ne prend sens que lorsqu'elle est mise en acte.

¹ DURKHEIM (Émile), *op. cit.*, p.103.

Nous allons désormais tenter de montrer la parenté de l'orchestre avec les tribus qui ont fait l'objet de l'étude de Durkheim sur la religion. Notre propos est de démontrer la pertinence de l'analogie entre ces tribus unies par une religion et l'orchestre, dont les membres sont unis par la musique. L'analogie religieuse n'est certes pas le fait du hasard ; elle intéresse notre propos au plus haut point puisque c'est l'influence de la religion sur les exécutants de la musique et sur leur perception endogène et exogène qui nous intéresse.

2 – La parenté du clan et du pupitre d'orchestre : le totem

Dans les tribus australiennes étudiées par Durkheim, le groupement fondamental de la communauté est le clan. Dans le cadre de notre étude, si l'orchestre peut être assimilé à une communauté religieuse, alors nous devrions rencontrer un équivalent à la notion de clan et il s'agit du pupitre. C'est l'unité la plus proche de ce que Durkheim nomme le « clan » et qui sera notre repère théorique pour effectuer notre comparaison.

Dans les tribus australiennes, les individus qui composent le clan, et qui sont donc collectivement désignés par le même nom, se sentent unis par un lien de parenté particulier et se considèrent ainsi comme une famille. Or c'est bien le cas des instrumentistes d'un pupitre : on parle d'ailleurs de famille de pupitre. Par le simple fait de jouer d'un même instrument, on leur attribue le même nom (les violons, les flûtes, etc.) qu'ils finissent par intégrer comme le leur et qui les unit aux autres membres du pupitre.

Une autre analogie entre clan et pupitre réside dans le fait que le clan n'a pas de base géographique et qu'il n'en forme pas moins une unité. Ainsi il existe différents pupitres du même instrument dans différents orchestres situés dans différentes villes sur le territoire national. Pour autant ils n'en forment pas moins une unité, même si cette unité ne se matérialise pas nécessairement : ils jouent du même instrument, ont les mêmes pratiques et se reconnaissent comme appartenant à la même famille de pupitre. Ils sont unis par leur totem, leur symbole commun, l'instrument. Notre propos est ainsi cohérent avec celui de Durkheim, d'autant plus si l'on considère que le totem peut être un objet, pas nécessairement un être vivant. Dans les tribus australiennes, le nom qui désigne collectivement les individus d'un même clan est le totem. Il symbolise le clan, est celui de chacun de ses membres, en même temps qu'il lui appartient. Dans un orchestre, c'est l'instrument qui désigne le pupitre, qui en est le totem. Le pupitre porte son nom, en même temps qu'il appartient à chaque instrumentiste qui entretient une relation très privilégiée avec lui.

Deux caractéristiques du totem dans les tribus australiennes retiennent en outre notre attention dans leur pertinence avec notre propos : le mode d'attribution du totem et son caractère sacré.

On distingue ainsi deux circonstances d'attribution du totem dans l'enfance. Le totem peut s'acquérir à la naissance, par la voie paternelle ou maternelle et nous retrouvons là l'influence fondamentale des parents dans le choix de l'instrument de l'enfant, qui met au jour l'illusion de ce choix ; il répond davantage à une imposition sociale qu'à un réel choix conscient.

Le totem attribué peut aussi être celui d'un ancêtre mythique qui serait venu féconder la mère. C'est donc un individu extérieur à la famille qui va influencer le destin social de l'enfant. Or c'est bien l'un des modes d'acquisition d'un instrument. Comme nous l'avons vu, certains instrumentistes relatent que le choix de leur instrument est dû à l'influence d'une personne extérieure à leur famille nucléaire, ami de la famille, professeur rencontré par hasard, etc. Il y a ici indéniablement une analogie entre l'attribution d'un totem et celui d'un instrument chez le jeune enfant. Par ailleurs, dans les tribus australiennes, chaque membre du clan est investi d'un caractère sacré parce qu'en lui coexistent l'individu et le totem, comme en chaque instrumentiste coexistent l'individu et le musicien (donc l'instrument). Et ceci peut aussi expliquer la croyance répandue dans le monde musical qu'un instrumentiste ressemble et a le caractère de son instrument. Nous sommes exactement dans la croyance totémique, comme nous l'explique Durkheim : le membre d'un clan porte le nom du totem et l'identité du nom implique et suppose, pour lui, l'identité de nature.

Enfin, Durkheim nous apprend que dans le cadre du totémisme, il faut considérer la tribu dans son ensemble pour appréhender correctement la religion qui unit ses membres. Chaque clan a certes son propre culte autonome, mais lié à tous les autres cultes de tous les autres clans et c'est ce système complexe qui forme la religion totémique. De même, on ne comprend l'orchestre que si on l'envisage dans sa totalité, tout en considérant chaque pupitre, chaque fonctionnement de pupitre seul et dans sa relation aux autres, puisque tous sont liés pour faire fonctionner l'ensemble.

3 – Le symbolisme

L'analogie entre musique et religion se révèle également par la présence du symbolisme dans l'un et l'autre domaine.

Selon Émile Durkheim, la religion totémique en vigueur dans les tribus qu'il a étudiées est la religion d'une force anonyme et impersonnelle qui se retrouve dans chacun de ses fidèles sans jamais se confondre avec eux, comme la musique se retrouve en chacun des instrumentistes sans pour autant se confondre avec un seul. Cette force est indépendante, les précède et leur survit. Elle est en réalité le « dieu » de chaque culte totémique, comme la musique ou l'objet musical est le dieu de chaque pupitre. C'est pourquoi Durkheim affirme que le totem – tout comme notre instrument de musique –

« n'est que la forme matérielle sous laquelle est représentée aux imaginations cette substance immatérielle, cette énergie diffuse à travers toutes sortes d'êtres hétérogènes, qui est, seule, l'objet véritable du culte. »¹

L'instrument de musique est une représentation matérielle de l'objet musical et les instrumentistes lui portent une attention toute particulière : il y a comme une fusion,

¹ DURKHEIM (Émile), *op. cit.*, p.337.

très souvent, entre l'instrumentiste et l'instrument, l'un étant considéré comme le prolongement de l'autre. Certains de nos instrumentistes nous ont conté leurs extrêmes difficultés à se séparer de leur instrument, même pendant leurs vacances ; d'autres racontent le besoin de contact physique, presque charnel, avec lui.

Durkheim nous apprend par ailleurs que le totem est une source de vie morale pour le clan : les individus qui ont le même totem se reconnaissent des devoirs les uns envers les autres. Ils sont moralement liés les uns aux autres et ce sont ces devoirs qui forment la parenté. Le principe est le même au sein d'un pupitre et plus généralement dans le monde de la musique : les instrumentistes qui jouent d'un même instrument semblent parfois se reconnaître comme un lien de parenté, parenté qui d'ailleurs ne se fait que par l'instrument ; ils se reconnaissent ainsi un devoir d'assistance lors des concerts ou des répétitions, par exemple, ou bien de conseils tant sur la technique instrumentale que sur la mécanique de l'instrument si besoin est, etc., tout ceci par le simple fait qu'ils estiment appartenir à la même famille en vertu de leur instrument. Ce sentiment permet le maintien de l'unité du pupitre. Sans que ce principe moral soit aussi fort au sein des pupitres d'orchestre qu'il l'est au sein d'un clan, ce sentiment d'affinité et d'appartenance est suffisamment fort en tous les cas pour former une unité et une solidarité, sentiment qui a trouvé son expression dans quelques anecdotes que nous ont rapportées nos instrumentistes. L'un d'entre eux nous a ainsi raconté comment, après un accident, il s'est trouvé temporairement dans l'impossibilité de tenir physiquement son poste, et comment les instrumentistes de son pupitre se sont partagé son travail durant les concerts, assurant ainsi sa place dans la discrétion. C'est presque un principe de solidarité familiale qui est ici à l'œuvre.

Ainsi dans l'orchestre, ce que l'on peut considérer comme une force religieuse - la Musique - est pensé sous la forme du totem - l'instrument - par la loi de la contagion, i.e. les sentiments éveillés en nous par une chose immatérielle se communiquent au symbole qui la représente. La chose et son symbole sont liés ; le second, matériel, nous permet de penser la première, immatérielle. L'instrument représente la Musique et cela justifie son culte¹. Il est son emblème, son symbole, ce qui permet aux instrumentistes de sentir la musique s'incarner. Or l'emblème est fondamentalement une source de la vie religieuse.

Les symboles sont nécessaires pour maintenir en éveil la pensée religieuse : pour perdurer, elle doit s'inscrire dans des symboles matériels ayant la capacité de durer et qui vont la maintenir dans les consciences à leur simple vue (c'est aussi la fonction du concert qui réaffirme périodiquement l'existence de la communauté). Les marques sur le corps sont ainsi une forme de symbolisme qui permet de se rappeler et de rappeler aux autres l'appartenance à un groupe, comme le font les marques corporelles chez certains instrumentistes, la plus visible d'entre elles se trouvant dans le cou des violonistes. Ils en sont souvent fiers car elle montre leur appartenance à un groupe et ils la perçoivent comme très valorisante. Cette marque fait d'ailleurs double emploi car elle permet aussi de révéler leur travail : plus la marque est importante, plus elle démontre leur professionnalisme, témoignant de leur activité en tant que membre du groupe.

¹ Que l'on pense au mythe du Stradivarius pour les violonistes, objet d'un véritable culte.

Selon Durkheim, la force collective d'une société n'est pas toujours extérieure à ses membres : elle peut s'incarner momentanément en un groupe ou un individu qui est alors transporté par elle et en dehors de son état normal. La communauté s'incarne alors et c'est bien ce qui se produit lors de certains concerts, ces représentations musicales extra-ordinaires qui marquent les esprits des instrumentistes. Le chef et l'orchestre se transportent mutuellement dans un état qui s'apparente à la transe, comme nous le verrons un peu plus loin. Cet état peut être considéré comme la manifestation de la force collective, de la société incarnée en somme.

L'un de nos enquêtés évoque ainsi le don que l'on reçoit lors de certains concerts hors du commun, type de concert que l'on peine à définir mais qui est semble-t-il assez rare : ce sont des

« concerts extraordinaires », « émotionnels », « o'qui arrive assez rarement finalement » mais qui provoquent un « bien-être fabuleux »

Mais pour cela, il faut être prêt à recevoir :

« quand t'es prêt à écouter. Prêt à... à recevoir... recevoir... », « que t'es prêt à recevoir, que ce soit des paroles... »

Nous sommes ici dans l'éthique de la réception et on sent poindre un aspect religieux dans les termes des instrumentistes : être prêt à recevoir suppose une certaine initiation mais aussi que l'on attende quelque chose. Et les termes employés pour définir cet impalpable reçu ne sont pas sans nous évoquer une certaine euphorie : ces concerts seraient comme une drogue, provoquant ce « bien-être fabuleux » qui - peut-être - serait leur moteur ; ce sont dans ces moments-là qu'ils estiment faire « un beau métier ». Ces quelques instants intenses justifieraient toutes les peines et les sacrifices présents et à venir, y compris les concerts moins bons, ces moments « qui passent », « qui glissent » et que l'on supporte en attendant le moment de grâce que provoquera un concert prochain. L'un des enquêtés dira plus clairement :

« il y a deux catégories : le moment, le concert inoubliable et le moment qui va passer, c'est-à-dire que... [...]. Ah oui, on a fait ça, bof, j'm'en souviens plus. Le grand moment, il est là [il montre sa tête]. Et il restera là »

Notons que tous les instrumentistes s'accordent à dire que « le côté magique du concert » ne peut avoir lieu que dans une triple relation : le public, le chef d'orchestre et enfin l'orchestre, avec pour certains, la Musique en quatrième élément, qu'ils élèvent au rang d'entité. La rencontre de ces éléments provoque une « étincelle » qui n'a lieu que dans la communion, mais - et tous sont d'accord sur ce point - à la condition *sine qua non* que le chef soit exceptionnel : c'est lui le vecteur entre la musique/les instrumentistes et le public ; il est le point de convergence et de rayonnement entre ces deux pôles que sont les instrumentistes d'un côté et le public

de l'autre. Il détient la musique, la possède et a la capacité de la retransmettre aux uns et aux autres.

De façon plus prosaïque, nous pouvons supposer que les concerts extra-ordinaires ont lieu lorsque le chef possède réellement son métier et qu'il a une véritable intention musicale et artistique lors de l'exécution de l'œuvre. Il a donné un sens à l'œuvre musicale, qu'il va transmettre au public par l'intermédiaire de l'orchestre. Ce dernier ne peut être sublimé si le chef n'a pas de projet artistique et qu'il ne le conduit pas vers un objectif précis. Nous pouvons dès lors faire l'hypothèse que le public perçoit l'osmose artistique ainsi créée entre le chef, l'orchestre et l'œuvre, et que cette osmose vient sublimer sa propre réception.

Ces différents types de réception sont observables à la fin des représentations, lorsque viennent les applaudissements : leur durée et leur intensité, accompagnés ou non de cris d'enthousiasme, nous permettent de mesurer le caractère extra-ordinaire du concert et le degré d'adéquation entre le public, le chef et l'orchestre. Tout le cérémonial du concert est un rituel qui, parfois, quand les conditions sont réunies, quand le chef/prêtre est inspiré, parvient à se transformer en un moment inoubliable et euphorisant qui n'est pas non plus sans nous rappeler une certaine forme de transe¹.

La communion musicale (autre terme que nous pourrions appréhender de façon religieuse) est une expérience souvent mise en avant par les instrumentistes comme étant quasi mystique et pouvant réunir des êtres totalement différents dans le partage de la musique. Nous retrouvons ici le mythe de la communion totale dans la musique, qui relève davantage de l'expérience singulière que d'une réalité quotidienne. Cette illusion permet d'oublier les barrières sociales que met en place le monde de la musique dite sérieuse, expression de la société dans son ensemble.

5 - Le rite du concert

Les rites sont l'une des caractéristiques fondamentales des religions qui permettent au groupe de se réaffirmer périodiquement. Ils dépendent des croyances mais agissent aussi sur elles. Le concert en tant que rite est ainsi pour l'orchestre l'occasion de réaffirmer son existence et sa communauté de pensée.

Tout rite a un double aspect, l'un positif, l'autre négatif. Le rite négatif réalise un acte de séparation entre le sacré et le profane, il formule donc des interdits, des tabous². L'interdit religieux provient de l'autorité qu'inspire la chose sacrée et fait en sorte qu'on ne puisse pas lui manquer de respect. On compte ainsi deux types d'interdits religieux : d'une part les interdits *au contact*, qui sont des tabous primaires dont dérivent tous les autres et qui maintiennent le profane en dehors de tout contact avec le sacré ; d'autre part les interdits *au regard* qui soustraient les choses sacrées au regard des profanes. L'un des interdits au contact que l'on peut observer assez aisément dans le monde de la musique est celui de l'instrument.

¹ Notons que l'on rencontre souvent de telles références dans la littérature musicale. Ainsi Dominique Saudinos à propos de Manuel Rosenthal : « C'est dans un état second, proche peut-être d'une sorte d'extase mystique, que Manuel Rosenthal a conduit cet orchestre et l'a fait se surpasser. » in SAUDINOS (Dominique), *Manuel Rosenthal - Une vie*, op. cit., p.20-21.

² Le terme de tabou provient des langues mélanésiennes et est utilisé pour désigner l'institution en vertu de laquelle certaines choses sont retirées de l'usage commun.

L'envie de toucher un instrument est assez répandue en même temps que le geste n'est pas si aisé. Il y a bien ici quelque chose de l'ordre du sacré, de la chose sacrée et de la conscience que de pouvoir toucher un objet sacré relève du privilège. D'autre part, l'un des interdits au regard consiste dans le fait de ne jamais voir révélé au public tout le travail préparatoire au concert que sont, par exemple, les répétitions. Elles sont un aspect de la vie musicale que le public n'est pas supposé entrevoir et qui lui est la plupart du temps soigneusement caché, surtout lorsqu'elles concernent la préparation des solistes concertistes.

Dans la théorie de Durkheim, le rite négatif aboutit à deux interdictions fondamentales. La première instaure que la vie religieuse et la vie profane ne peuvent coexister en un même lieu. Il faut donc instituer des emplacements tels que les temples et les sanctuaires afin d'exclure le profane ou encore, dans le cas qui nous occupe, des salles de concert ou des festivals. C'est d'autant plus exact dans le cadre de la musique dite sérieuse : elle a ceci de particulier qu'elle ne s'exécute pas n'importe où, dans n'importe quelles circonstances ; d'une certaine façon, elle tient le profane à distance, non pas par ses qualités intrinsèques, mais en raison des représentations sociales qui lui sont associées et qui lui confèrent quelque chose de sacré. Il est très peu courant, par exemple, de rencontrer des ensembles, même à effectif réduit, jouant de la musique dite sérieuse dans la rue lors de la Fête de la musique à Paris. Or, il est aisé d'observer l'attroupement que peuvent provoquer ces rares ensembles lors de cette même Fête : en dehors de l'aspect esthétique et artistique qu'ils peuvent posséder, il y a incontestablement quelque chose d'inhabituel et d'incongru à entendre une telle musique en pleine rue ; c'est la pénétration du sacré dans le monde du profane. Mais la fête étant aussi un événement social qui permet d'inverser dans une temporalité limitée la norme d'une société, c'est l'un des seuls temps sociaux pendant lesquels la musique dite sérieuse peut pénétrer le monde profane.

La seconde interdiction instaure que la vie religieuse et la vie profane ne peuvent coexister dans la même unité de temps. Il faut donc, de même que pour les lieux, instituer des temps réservés au sacré dont sont totalement exclues les occupations profanes. Le concert est ainsi un temps de rupture avec la vie quotidienne, il instaure une temporalité particulière selon le rythme de la représentation. Les règles mêmes de la tenue à adopter avant, pendant et après le concert excluent toute contagion avec le profane : observation du silence, réglementation des applaudissements, retenue pendant l'exécution d'une œuvre, etc. Ces différentes règles qui ne valent que pour le temps de la représentation instaurent le temps particulier du concert en rupture avec le temps passé ou le temps à venir.

Les rites confèrent par ailleurs des pouvoirs efficaces et on ne peut s'engager dans une cérémonie sans une initiation préalable qui introduit dans le monde sacré, au moyen de jeûne, de retraite, de silence, etc. Cette initiation est tout autant valable pour le public que pour les instrumentistes. L'initiation du public se fait dans le temps qui précède la représentation musicale : le spectateur entre dans la salle, s'installe, observe les autres spectateurs, se prépare à faire silence en parlant justement beaucoup avec ceux qui l'accompagnent, déplie et lit éventuellement le programme du concert, ce que par convention tacite il n'est pas en droit de faire après, s'éclaircit la gorge, etc.

L'initiation est différente pour les instrumentistes et ne concerne pas le même temps social puisqu'elle a lieu dans le temps de leur formation. Elle est faite de sacrifices et souvent de douleurs physiques, révélant l'importance de l'ascétisme. Tout interdit a en effet un caractère ascétique et toute religion contient l'ascétisme au moins en germe, dans la mesure où la pratique de l'ascèse, qui entraîne nécessairement la douleur, souvent perçue comme un état de grâce qu'il faut rechercher et susciter même artificiellement pour obtenir les pouvoirs et privilèges qu'elle peut donner, transforme l'individu qui s'élève alors au-dessus des autres hommes. La douleur aurait ainsi un pouvoir sanctifiant et générerait des forces exceptionnelles ; que l'on songe simplement à la Passion du Christ et aux croyances qui l'entourent. L'ascétisme sert ainsi d'autres fins que des fins religieuses : la société elle aussi réclame un surpassement de la douleur, entendue au sens général, pour que les individus puissent accomplir leur devoir envers elle¹. L'ascétisme a cette même importance dans le monde musical et notamment dans la scolarité des instrumentistes : si l'on considère en effet leur scolarité comme une initiation aux cérémonies du sacré que seraient les concerts, l'ascétisme dont les instrumentistes font preuve au cours de ces années prend un nouveau sens. Il s'agirait alors d'une préparation en vue de leur intronisation, une entreprise de séparation de plusieurs années d'avec le monde profane pour mieux s'intégrer au monde du sacré : en séparant les étudiants du monde non musical, les diverses institutions musicales les isolent pour ne leur donner que l'objectif de la musique, l'introspection et le centrément sur eux-mêmes qui leur permettront de devenir de bons instrumentistes et d'intégrer ainsi le monde professionnel. Somme toute, cette préparation ascétique leur permet de se préparer à la carrière de soliste, à la solitude et à l'ascèse accrues qu'elle exige.

Par ailleurs les douleurs évoquées par Durkheim au cours de cette préparation ne sont pas sans nous rappeler les douleurs vécues par les instrumentistes au cours de leurs années de formation et qui sont souvent envisagées comme un mal nécessaire, une autre initiation au monde du sacré : les douleurs physiques ont longtemps été, et sont peut-être encore le signe du travail convenablement accompli ; de même, certains instruments provoquent des douleurs (aux doigts, au poignet, au cou) qui sont considérées comme autant de signes distinctifs valorisants qui inarquent l'ascétisme de celui qui les subit. Comme les membres des tribus australiennes prennent modèle sur de grands ascètes, les instrumentistes prennent modèle sur de

¹ Selon Durkheim, les croyances sur la douleur ne sont pas sans fondement : « Le culte positif n'est donc possible que si l'homme est entraîné au renoncement, à l'abnégation, au détachement de soi et, par conséquent, à la souffrance. Il faut qu'il ne la redoute pas : il ne peut même s'acquiescer joyeusement de ses devoirs qu'à condition de l'aimer à quelque degré. Mais pour cela, il est indispensable qu'il y ait soit exercé, et c'est ce à quoi tendent les pratiques ascétiques. Les douleurs qu'elles imposent ne sont donc pas des cruautés arbitraires et stériles ; c'est une école nécessaire où l'homme se forme et se trempe, où il acquiert les qualités de dévouement et d'endurance sans lesquelles il n'y a pas de religion. Même, pour que ce résultat soit obtenu, il est bon que l'idéal ascétique vienne s'incarner éminemment en des personnages particuliers dont c'est, pour ainsi dire, la spécialité de représenter, presque avec excès, cet aspect de la vie rituelle ; car ils sont comme autant de modèles vivants qui incitent à l'effort. Tel est le rôle historique des grands ascètes. Quand on analyse dans le détail leurs faits et leurs gestes, on se demande quelle en peut être la fin utile. On est frappé de ce qu'il y a d'outré dans le mépris qu'ils professent pour tout ce qui passionne ordinairement les hommes. Mais ces outrances sont nécessaires pour entretenir chez les fidèles un suffisant dégoût de la vie facile et des plaisirs communs. Il faut qu'une élite mette le but trop haut pour que la foule ne le mette pas trop bas. Il faut que quelques uns exagèrent pour que la moyenne reste au niveau qui convient. » In DURKHEIM (Émile), op. cit., p.536-537.

grands solistes ou sur de grands noms de l'histoire de la musique dont la vie a souvent été romancée (c'est le cas de Beethoven, Schumann, Ravel ou encore Ysaye, Menuhin ou Gould) et qui, de ce fait, leur donnent un but ascétique presque impossible à atteindre (parce que ne relevant pas nécessairement de la réalité mais plutôt de l'imaginaire social). Ces modèles les confortent dans l'idée qu'ils sont sur la voie de la consécration puisqu'ils suivent ce qu'ils croient être la même voie que celle de ces grands personnages.

Le rite positif relève d'une autre logique que le rite négatif et repose sur deux principes. Le premier d'entre eux est que ce qui affecte la partie affecte le tout. Dans la pensée religieuse, la partie vaut le tout, elle a les mêmes pouvoirs et les mêmes caractères (de même qu'un instrumentiste d'un orchestre vaut tous les autres). Toute action envers un individu se transmet donc à ses parents, ses voisins, etc., en somme ceux dont il est solidaire. C'est à nouveau la loi de la contagion que nous avons déjà rencontrée. Cette contagion n'est pas sans nous rappeler l'interdépendance des instrumentistes avec leur entourage familial qui bénéficie bien souvent de leur prestige social du simple fait qu'ils appartiennent à la même famille.

Le second principe est que le semblable produit le semblable. La figuration d'un être ou d'un état produit cet être ou cet état par la mise en œuvre du rite positif. Ainsi le cérémoniel d'une représentation musicale finit par produire un réel état émotif cérémoniel chez les officiants et le public.

La signification des rites positifs est avant tout morale et sociale. Ils sont respectés à cause de la tradition, elle-même éminemment sociale. Il s'agit de rester fidèle au passé et de préserver la physionomie morale de la collectivité. Le rite positif revivifie les éléments les plus essentiels de la conscience collective et ranime le sentiment d'unité de la collectivité.

Le rite positif a par ailleurs un aspect récréatif et esthétique, proche des représentations dramatiques ou musicales de notre propos. Son but est assez similaire : il est étranger à toute fin utilitaire, il n'a qu'un but de distraction. Les jeux et les principales formes de l'art sont nés de la religion et ont longtemps eu ce caractère en raison du fait que le culte est aussi une récréation : les réalités que figurent les religions ne sont possibles que si l'imagination des individus les transfigure. L'art sublime aussi la religion et les forces religieuses en les représentant, en les matérialisant. De la même façon, la musique a le pouvoir de créer et de recréer les émotions : aujourd'hui, on assiste aussi à un concert pour que l'émotion d'une œuvre soit créée voire recrée si on l'a déjà éprouvée. Ainsi le public décide souvent de la qualité d'un concert en fonction de l'émotion qu'il a ou non ressentie. C'est aussi le cas pour les disques que les critiques jugent souvent en fonction de ce même critère dont ils attribuent la responsabilité aux instrumentistes. Mais c'est aussi le cas des compositeurs, censés créer une émotion en créant une œuvre. L'un des cas les plus célèbres de réception émotionnelle difficile est la réception du public parisien de la création du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky. En effet, *Le Sacre* fut dirigé d'un bout à l'autre par Pierre Monteux, lors de sa création en 1913, au milieu des huées, des sifflements et des vols de chaises : la chorégraphie de Nijinsky, le public surtout constitué d'abonnés, le thème païen de l'œuvre, les costumes faisant référence à la Russie païenne n'étaient certes pas étrangers à ce scandale. Mais c'est surtout la difficulté de la mise en place rythmique pour les instrumentistes et le sentiment de « bruits » désorganisés, d'absence

apparente de motifs et de repères qui perturbèrent fortement le public qui ne reçut, ce jour en tous les cas, aucune émotion acceptable et rejeta l'œuvre de Stravinsky.

Notons néanmoins que le rite positif n'est pas que récréatif. Les forces morales qui sont exprimées sont réelles par le simple fait que les adeptes pensent qu'elles le sont et c'est ce qui les rend efficaces. C'est ainsi tout le bénéfice du concert : une fois la communauté réaffirmée et les émotions exaltées par la sensation de mise en présence avec une force supérieure qu'est la musique, le quotidien peut reprendre avec davantage de vigueur pour tous les officiants et les spectateurs, avec ce sentiment d'avoir vécu quelque chose de particulier et de transcendant qui n'est ni plus ni moins que la sublimation de la communauté et de ses membres. Et pour Durkheim, cette réaffirmation qui tend à la sublimation est une réelle nécessité pour toutes les sociétés.

En nous appuyant sur l'œuvre d'Émile Durkheim, nous avons essayé de mettre à jour la parenté des fondements de la pensée religieuse et de ses caractéristiques avec la communauté de l'orchestre telle qu'elle se donne à voir aujourd'hui. Les analogies sont nombreuses et on ne peut que s'interroger sur les liens qui unissent la musique et la religion chrétienne, en particulier. Il est un fait que toutes deux ont été particulièrement liées dans l'Histoire occidentale, unies dans des relations d'attraction et de répulsion, de domination perpétuelle de la musique et de ses exécutants dans une lutte pour le Pouvoir. Tout laisse à penser, comme nous allons le voir, que le pouvoir de la musique sur les âmes l'a rendue incontournable pour les dominants et que toutes les époques de notre histoire ont vu des luttes s'engager pour la dominer, la préserver en tant qu'attribut du Pouvoir justement, mettant en porte-à-faux les exécutants de la musique, tour à tour et parfois simultanément respectés pour leur savoir « supérieur » et méprisés de n'être que des exécutants.

Pour appuyer notre démonstration de l'analogie entre musique et religion, nous allons désormais étudier le phénomène de la transe, éminemment religieux mais nettement moins connoté dans le sens commun, dont la particularité est de ne pouvoir se déclencher sans le concours de la musique, une de ses composantes nécessaires et fondamentales.

c) La transe

La transe est un phénomène qui fait partie des cérémonies religieuses dans de nombreuses sociétés, y compris dans la société occidentale, et qui est presque toujours déclenchée par la musique. Ce dernier point est fondamental : on attribue ainsi aux instrumentistes le pouvoir de déclencher la transe, un état psychologique et

physique extra-ordinaire, incontrôlable, proche du phénomène de possession¹, et perçu très souvent comme démoniaque ou malveillant. Le parallèle le plus pertinent que nous pouvons effectuer entre la transe chez les peuples où elle est une institution et le fait musical occidental se situe dans le concert. Nous allons ainsi opérer une comparaison entre l'état émotionnel² de nos instrumentistes lors d'un concert réussi et les états de transe dus à la musique tels qu'ils ont été décrits par Gilbert Rouget³ dans son ouvrage *La musique et la transe*.

Le phénomène de la transe est très répandu à travers le monde et partout il est lié et même tenu pour être le résultat direct de la musique et de la danse. Il n'est par ailleurs pas propre aux peuples africains étudiés par Gilbert Rouget. On en trouve des traces au XVIII^e siècle, à Paris même : Messner, l'inventeur de la transe magnétique qui fait aujourd'hui de nombreux adeptes en Amérique latine, était persuadé que jouer des airs émouvants pouvait déclencher des transes chez ses patients.

Bien plus loin dans le temps, la Grèce Antique connaissait bien ce phénomène : l'aulos⁴ était alors l'instrument de la transe par excellence, même si d'autres instruments jusqu'à la lyre, l'instrument d'Apollon, pouvaient être parés des mêmes vertus. Platon condamna ainsi l'aulos dans *La République*, dans le cadre de sa condamnation générale des instruments capables de reproduire diverses harmonies⁵, pour avoir introduit des harmonies nécessitant plus de notes que dans les modes usités. Il s'élevait de la même façon contre la sophistication et la virtuosité, qu'il percevait comme une perversion possible des âmes.

Dans l'histoire occidentale, la Renaissance fut l'époque de l'éloge de la transe. Les intellectuels cherchaient alors à retrouver le secret de la prétendue efficacité de la musique au cours de l'Antiquité grecque. Les humanistes et leurs rois tenaient en effet la musique pour responsable de la moralité publique. Alors intimement liée à la poésie, la musique était perçue comme un facteur fondamental de civilisation, censée élever l'âme et affiner les mœurs. Pour illustrer notre propos, relevons un extrait des *Lettres patentes* de Charles IX, au moment de la création de l'Académie de Poésie et de Musique en 1570 :

¹ Les musiciens peuvent eux aussi être victimes de la possession et il s'agit d'un thème récurrent dans les biographies d'artistes contemporains. Antoine Pétard nous donne l'exemple de Jim Morrison, chanteur du groupe *The Doors*, assez représentatif pour illustrer notre propos, puisqu'il affirmait être possédé à la suite d'un événement traumatisant de son enfance. En voiture avec ses grands-parents dans le désert américain, il croise un accident et aperçoit les corps des victimes : « Je suis resté dans la voiture pendant que mes grands-parents allaient voir. Je savais qu'il se passait quelque chose parce que je sentais les vibrations. C'était la première fois que je goûtais la peur. Je pense vraiment qu'une ou deux âmes de ces Indiens morts tournaient autour de moi paniquées, et se réfugièrent dans la mienne. » In *Psychologies*, Paris, Loft International, n°119, avril 1994, p.20. Cité par PÉTARD (Antoine), *L'improvisation musicale : enjeux et contraintes sociales*, op. cit., p.71.

² L'état émotionnel que peut susciter un concert est une préoccupation affirmée dans le monde musical : « Un des dangers qui guettent le jeune interprète est d'être emporté par l'émotion de l'instant. Ce fort sentiment, à la fois psychologique et physiologique présente la caractéristique de se nourrir lui-même. Il naît du son, du mouvement, des intensités et rejoint la frénésie primitive, la transe, l'envol hors de soi. » In FANTAPIÉ (Henri-Claude), op. cit., p.58.

³ ROUGET (Gilbert), *La musique et la transe - Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Éditions Gallimard, Paris, 1990.

⁴ Sorte de flûte, à double anche vibrante.

⁵ C'est-à-dire les instruments qui ont de nombreuses cordes ou qui peuvent produire de multiples sons.

248

249

« Il importe grandement pour les mœurs des Citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au Pays soit retenue sous certaines lois, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment et se comportent selon qu'elle est ; de façon que où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginez. »¹

En suivant la doctrine d'État, l'Académie était censée purger les auditeurs de leur barbarie originelle et les élever vers une perfection musicale. Il est saisissant de constater quel pouvoir on confère alors à la musique : on la pense même capable de dicter aux hommes leur conduite. Il n'est pas difficile d'imaginer quel danger elle pouvait représenter pour le Pouvoir en place, politique et religieux, en vertu des aptitudes qu'il lui conférerait, et la grande nécessité dans laquelle il se trouvait de la contrôler et de contrôler ses exécutants.

« [La] musique capable de déclencher la transe par le seul pouvoir de sa "secrète énergie" comme disait Pontus de Tyard, ou par l'effet des "relations occultes" des modes avec les "affections" de l'âme comme l'écrivait Saint Augustin [...], ou par le jeu de la loi des nombres, ou par ses rapports invisibles avec l'harmonie de l'univers, ou par ses vertus incantatoires, bref musique qui agit mystérieusement. Telle est en définitive la théorie qui sous-tend notre histoire. C'est bien en cela qu'elle nous paraît significative [...]. »²

La Renaissance crut ainsi au pouvoir mystérieux de la musique sur les âmes et considéra ses exécutants comme ses complices : ils avaient eux aussi la faculté d'influencer les âmes et de les corrompre. Ils étaient donc eux aussi potentiellement néfastes pour le Pouvoir et pour la bonne marche de la société, si jamais la musique venait à être contestataire. Nous pouvons nous apercevoir que ces conceptions sont encore actuelles, même si elles s'expriment de façon plus souterraines : ce sont aujourd'hui certaines musiques populaires telles que le rap qui ont ce rôle public de potentiel danger pour l'ordre social en ce qu'elles s'infiltrant dans les âmes des jeunes gens qui l'écoutent, accompagnées d'une image de ces artistes fort peu flatteuse puisqu'ils sont les suppôts de cette musique, qu'ils la personnifient, et que ces mêmes jeunes gens pourraient vouloir s'identifier à eux. Ceci est aussi valable pour d'autres types de musique, de façon moins prononcée, et surtout pour leurs exécutants, toujours soupçonnés de ne pas vouloir se conformer à l'ordre social.

La transe est généralement conçue comme permettant une meilleure communication avec les dieux en même temps qu'elle accroît le pouvoir des instrumentistes ; c'est là une ambiguïté et une ambivalence fondamentales de la musique. L'orchestre en service a ainsi quelque chose de proche de la cérémonie de transe telle qu'elle a été étudiée par Gilbert Rouget dans certaines populations africaines. Le chef d'orchestre peut être associé au chamane qui dirige la cérémonie, l'orchestre est son instrument. C'est en dirigeant qu'il se met en transe tandis que les instrumentistes sont les

¹ CHARLES IX, *Lettres patentes*, cité par ROUGET (Gilbert), op. cit., p.416.

² Gilbert Rouget ajoute plus loin : « Les idées qu'elle reflète sont loin d'avoir perdu tout crédit de nos jours [...]. » In ROUGET (Gilbert), op. cit., p.430.

possédés : la transe leur vient parce que le collectif, la force sociale est en oeuvre¹, caractéristique générale de la mise en transe. Pendant ce que les instrumentistes appellent un concert réussi, ils parviennent parfois à entrer dans un état qui présente des similitudes avec la transe, c'est-à-dire

« un état de conscience qui a deux composants, l'un psychophysiologique, l'autre culturel. L'universalité de la transe signifie qu'elle correspond à une disposition psychophysiologique innée de la nature humaine, plus ou moins développée, bien entendu, suivant les individus. La variabilité de ses manifestations résulte de la diversité des cultures à travers lesquelles elle est mise en forme. »²

Ainsi, si la transe est presque toujours en rapport avec la religion, elle peut néanmoins se produire dans un contexte *a priori* profane – comme une salle de concert.

Pour notre propos, il est important de faire une distinction entre la transe et l'extase que le sens commun tend à associer. La transe qui est, selon nous, proche de l'état des instrumentistes ne s'obtient que dans un environnement sonore et en compagnie d'autres individus. L'extase en revanche s'obtient dans le silence et l'immobilité. Il est intéressant de noter que si on peut parler de transe pour les instrumentistes, il semble que l'extase soit l'état des auditeurs/spectateurs de la représentation musicale :

« [...] Il est courant de dire, par exemple, que tel quatuor de Mozart vous a "plongé dans l'extase". Disons simplement qu'il y a alors inflation verbale ou abus de langage. Cette extase, de surcroît, comment se manifeste-t-elle ? Ni par le bruit, ni par la fureur, assurément, mais par le grand désir qu'elle fait naître de la prolonger dans le silence. Il est d'usage que des applaudissements, au contraire, y mettent fin. C'est alors la transe, qui chasse l'extase. »³

Les spectateurs d'un concert seraient ainsi hypnotisés et soumis aux instrumentistes, comme le seraient des possédés. Il n'y a pas que la sensibilité externe qui soit en jeu pour les auditeurs : la musique pénètre aussi le corps, elle agit sur lui. La musique a un impact physique sur l'auditeur et modifie sensoriellement sa conscience d'être. L'exemple le plus édifiant est celui des musiques populaires amplifiées qui recherchent très clairement cet impact physique, donnant naissance à des effets sonores jamais atteints parce qu'impossibles à atteindre autrement que par l'amplification⁴. On voit bien ici l'aspect subversif que peut revêtir l'écoute musicale et comment on peut en venir à qualifier certaines musiques d'immorales.

¹ Cf. Émile Durkheim, chapitre précédent : *L'analogie entre musique et religion*.

² ROUGET (Gilbert), op. cit., p.39.

³ ROUGET (Gilbert), op. cit., p.55.

⁴ « Cette puissance joue directement sur le corps et crée une participation que beaucoup n'atteignent même pas dans l'acte sexuel. On ne peut pas résister sinon par la fuite. Au travers de l'amplification, la voix humaine affecte le larynx. [...] Les sonorités de la basse électrique (infrasons) produisent dans l'abdomen des vibrations localisées dans des zones érogènes internes. [...] Les mélodies répétitives et les bourdonnements produisent instantanément une légère hypnose. » In Alain Roux, cité par ROUGET (Gilbert), op. cit., p.232.

251

L'impact de la musique sur le corps, le trouble provoqué par l'action d'un phénomène extérieur sur l'être et sur l'esprit peut laisser penser que l'individu est possédé, ou tout du moins dépossédé de ses moyens. Ce phénomène est universel parce que la musique est universelle et on comprend mieux la crainte de la religion catholique face à la musique, elle justement qui prône le pur esprit, la séparation d'avec le corps. La musique et ses exécutants sont des concurrents directs pour la possession des âmes.

L'individu qui entre en transe répondrait à cinq caractéristiques¹. Tout d'abord, l'individu en transe n'est évidemment pas dans son état ordinaire. Il semble que ce soit le cas des instrumentistes pris dans un concert qu'ils qualifient d'extraordinaire²: ils font alors preuve d'une extrême concentration, parfois légèrement crispés par l'émotion, obnubilés par ce qu'ils sont en train de jouer et par le chef d'orchestre, grand chamane de la transe.

La deuxième caractéristique est que la relation avec le monde extérieur est pour le moins perturbée: l'extrême concentration dont font preuve les instrumentistes les coupe en effet de ce qui se passe en dehors même de la musique. Ils se disent alors souvent comme possédés par la musique, indifférents à ce qui les entoure.

L'individu en transe serait par ailleurs en proie à certains troubles neurophysiologiques, que l'on peut repérer chez les instrumentistes par de légers tremblements d'émotion ou bien de grands gestes expressifs qu'ils ne feraient pas nécessairement dans une autre situation de concert. Emporté par la musique et l'élan collectif, le corps devient l'instrument expressif de la possession et de la transe.

Les facultés de l'individu en transe sont en outre conçues, réellement ou de façon imaginaire, comme accrues. Or nos instrumentistes ont souvent le sentiment d'être meilleurs lorsqu'ils se sentent portés par la musique et l'orchestre, d'être plus expressifs musicalement mais aussi meilleurs soudainement techniquement. Des passages ardues ordinairement « passent » tout à coup, chaque instrumentiste en a fait l'expérience un jour ou l'autre.

Enfin « l'accroissement » des facultés de l'individu sont observables de l'extérieur: le public a très souvent conscience de ce qui est en train de se passer sur scène dans la mesure où lui aussi est touché par l'état de transe des instrumentistes et du chef. C'est ce qu'il exprime bien souvent sans le savoir lorsqu'il parle d'un « bon concert ». Il peut entendre que l'orchestre est soudainement meilleur, comme porté par la musique et par le chef.

Notons néanmoins que la possession et la transe ne sont possibles que si la musique jouée appartient au cadre de référence et à la culture de celui qui est possédé. On ne peut être affecté que par ce qui nous est familier, surtout en raison du fait que la musique joue le rôle de déclencheur et que ce signal est socialement et culturellement codé: nous pouvons ainsi retrouver ce type de comportement de nos jours dans les déclenchements d'hystérie collective de groupe de fans à la vue de

¹ Selon la catégorisation de Gilbert Rouget, *op. cit.*

² Nous avons vu précédemment que les instrumentistes font une distinction entre un concert banal qu'ils effectuent machinalement et un concert extraordinaire, dû presque toujours au chef d'orchestre, et qui semble les mettre dans un état émotionnel particulier.

leur idole¹ musicale. La musique provoque donc la transe davantage par une action morale, parce que socialement et culturellement définie, que réellement physiologique; rien ne prouve qu'elle puisse déclencher à elle seule, par ses propriétés intrinsèques, un phénomène de transe.

Le phénomène de la transe est intimement lié au fait religieux en tant qu'expression d'une possession et possède tout comme la musique une dualité intrinsèque: il peut être provoqué pour de bonnes ou de mauvaises raisons, invoquer un dieu ou un démon. Or, en tant qu'ils sont perçus comme ceux qui déclenchent la transe, les instrumentistes sont à nouveau soupçonnés de duplicité. Le pouvoir qu'on leur attribue est grand et ils sont craints tout autant.

Il est saisissant de constater qu'aujourd'hui encore, musique et transe sont associées, plus ou moins positivement selon le contexte dans lequel elles sont en présence (rave-party ou salle de concert) et le type de musique qu'elles utilisent (techno ou musique dite sérieuse). En fonction de ces critères, la transe peut conduire à la béatitude ou à ce qui est considéré parfois comme de l'animalité.

2 - La place ambivalente de la musique dans la société: des fondements de la Grèce Antique aux Révolutions de la chrétienté

La musique, quelle que soit la culture ou la société, a toujours été associée originellement au culte, que ce soit le culte d'esprits, de totems ou de dieux. Dans le monde chrétien du Moyen Âge, la religion catholique a très tôt détourné l'usage esthétique et magique de la musique pour l'asservir à son propre culte et ainsi la rationaliser. La musique faisant partie, de façon universelle, de la vie sociale et culturelle, la religion se dut de discipliner cette activité humaine semble-t-il incontournable, d'une part en l'asservissant à son culte, et d'autre part en l'utilisant comme une arme de conjuration du mal, sous quelque forme qu'il soit. C'est là que la dichotomie de la perception de la musique au sein des religions, et notamment au sein de la religion catholique, trouve son origine, dichotomie qui perdure aujourd'hui encore: d'un côté la musique est une arme contre le démon, et d'un autre côté elle en est l'alliée puisqu'elle a un pouvoir qui peut être néfaste sur les âmes.

Si l'on recherche l'origine de l'alliance du mal et de la musique dans la religion chrétienne, on s'aperçoit que bien avant la Bible, la mythologie de la Grèce Antique, aux fondements de nos sociétés occidentales, nous donne de nombreux exemples de la musique au service du mal: Pan, le dieu antique, qui inventa la flûte ou le chalumeau²; les sirènes, dont les voix ou les instruments envoûtaient les malheureux voyageurs; le satyre Marsyas, qui lança un défi à Apollon, le joueur de

¹ Notons que le terme d'idole, largement usité dans le monde musical, a une première et originelle acception religieuse définie ainsi: « Représentation d'une divinité (image, statue) que l'on adore comme si elle était la divinité elle-même » (dictionnaire Le Robert, 1993). Nous retrouvons ici le principe totemique de la représentation et il est significatif que ce terme désigne les musiciens qui provoquent l'admiration, comme s'ils représentaient la Musique elle-même, cette divinité particulière: la partie vaut ainsi le tout.

² Sorte de chalumeau.

252

253

lyre. Il perdit le concours musical qui s'ensuivit et fut donc écorché vif¹. Puis, au sein même de la Bible, comme nous le verrons plus en détail plus loin, on rencontre notamment Nemrod, petit-fils de Cham, le géant chasseur qui sonnait son cor, etc. Le fait que la musique et les musiciens soient aussi présents dans les mythes grecs et chrétiens montre que la musique est un fait social très important dans ces civilisations. Mais, par ailleurs, le fait qu'elle puisse être l'attribut des dieux autant que de leurs opposants révèle l'origine de la double perception sociale de la musique et des musiciens. Nous pouvons faire l'hypothèse que ce double emploi de la musique est dû à sa spécificité, c'est-à-dire qu'elle est conçue comme très expressive en même temps qu'elle ne dit rien intrinsèquement ; mais si on lui attribue un message, elle devient un excellent support de divulgation.

La société de la Grèce Antique a en quelque sorte jeté les bases des relations dont le monde chrétien occidental allait s'inspirer pour ses propres relations avec la musique et ses exécutants pendant plus de vingt siècles et qui sont à l'origine de la problématique qui occupe nos très contemporains instrumentistes d'orchestre. Nous allons déterminer quelles sont les bases jetées dans l'Antiquité dans le rapport qu'entretiennent les sociétés avec la musique, puis nous verrons comment ces bases ont été transmises dans le monde occidental chrétien et comment il se les est appropriées.

a) L'Antiquité

Dans la Grèce antique², la musique imprégnait toute la civilisation, la vie privée, les actes essentiels de la vie publique, religieuse et politique, toutes classes sociales confondues. On la pratiquait comme un plaisir, pour le divertissement individuel, et elle était écoutée et admirée comme un art sublime chez les virtuoses.

La musique était alors un véritable lien social : lors des banquets notamment si présents dans le monde grec, le citoyen devait savoir chanter et jouer quelque peu de la lyre. On se pressait dans les théâtres pour écouter un virtuose et le plus grand bonheur musical était d'assister à l'affrontement qui opposait tous les quatre ans l'élite des interprètes, chanteurs et instrumentistes, solistes ou avec un chœur, dans les grands sanctuaires. Dans toutes les villes, grandes ou petites, on assistait aux conférences des musiciens itinérants et les grands maîtres avaient des écoles dans lesquelles on se pressait pour recevoir l'enseignement si convoité.

Les Romains, qui ont fini par être contaminés par cet engouement, ont laissé de très nombreuses traces écrites, figurées et archéologiques, notamment sur les instrumentistes solistes de grande renommée, décrits comme des personnages hauts en couleur, dotés de fortes personnalités et dont la brillante carrière a fait date dans les annales musicales de l'époque. On ne peut que remarquer l'analogie avec l'engouement que suscitent aujourd'hui encore nos très contemporains solistes. Il semble bien que la fascination pour le talent individuel et unique trouve ses origines dans l'Antiquité grecque.

¹ Ce mythe inspira par ailleurs le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1895) de Debussy, composé d'après un poème de Mallarmé.

² Source : BÉLIS (Anne), *Les musiciens dans l'Antiquité*, Éditions Hachette Littératures, Paris, 1999.

Les musiciens de l'Antiquité n'occupaient pas tous les mêmes fonctions et ne bénéficiaient donc pas de la même reconnaissance sociale. Les petits métiers de la musique formaient la majorité de la population musicale constituée de petites gens : leur statut et leur place dans la société pouvaient être variables mais restaient néanmoins modestes comparativement aux virtuoses, vedettes adulées et menant un train de vie fastueux au milieu des grands de ce monde. Les musiciens des petits métiers de la musique ne peuvent pas être considérés comme des artistes au sens moderne du mot ni comme des interprètes, mais plutôt comme des artisans, des individus qui possédaient un savoir-faire dont ils tiraient leur subsistance. Ces musiciens louaient leurs services, tenus principalement comme « utiles », notion qui, notons-le, a complètement disparu de nos conceptions occidentales modernes. La musique aujourd'hui n'a plus rien d'utile ; elle se doit d'être divertissante ou culturellement enrichissante, c'est-à-dire classante. Sans pour autant détenir un statut social prestigieux, ces musiciens avaient néanmoins une place reconnue comme nécessaire au sein de la société, ce qui n'est plus réellement le cas aujourd'hui, créant un certain malaise chez nos musiciens modernes qui se considèrent parfois eux-mêmes comme des inutiles.

La société grecque de l'Antiquité comptait aussi des musiciens itinérants, catégorie sur laquelle on possède très peu d'informations. Il semblerait qu'ils aient été des personnages de condition modeste, ne jouant que du barbiton¹, un accessoire indispensable aux fêtes dionysiaques, et de l'aulos, instrument somme toute assez commun à l'époque qui servait aussi bien lors des jours festifs, des cérémonies funèbres ou encore pour rythmer les fêtes de villages ou les cérémonies sacrificielles. Ces musiciens sont nos cachetonneurs modernes, itinérants à leur façon d'un orchestre à l'autre, d'un engagement à l'autre et bien souvent d'une ville à l'autre.

Les symphonïai sont une autre catégorie de musiciens, accompagnés, eux, de danseurs et qui allaient d'une ville à l'autre selon leurs contrats d'engagement. Contrairement à nos orchestres modernes, il semble que ces troupes n'avaient pas de nom précis et que le nombre de leurs membres pouvait varier de deux à plus d'une dizaine. Ces troupes étaient néanmoins nettement moins importantes dans tous les sens du terme que les puissantes associations de « Technites dionysiaques » de la Grèce et de l'empire romain. La principale différence entre ces deux types d'associations est que les premières étaient purement profanes. Appartenir aux symphonïai était une garantie d'être juridiquement protégé et d'avoir du travail régulièrement. La contrepartie était la perte totale d'initiative et de liberté de choix : il était totalement impossible de refuser un engagement et obligatoire de se plier au chef qui était à la fois l'agent et le directeur artistique de la troupe, fonctionnement qui se rapproche très nettement de celui de nos orchestres modernes.

La dernière catégorie de musiciens et de loin la plus prestigieuse est celle des virtuoses. À travers toute l'Antiquité, les virtuoses ont concentré qualitativement toute la vie musicale, au sein d'une culture qui privilégiait l'excellence de l'individu. La compétition entre virtuoses pour la gloire et la renommée était ainsi particulièrement rude et les concours qui pouvaient permettre d'amasser de véritables fortunes déplaçaient des masses d'amateurs pressés de rencontrer les artistes. Les virtuoses apparaissaient vêtus de leurs habits d'apparat, signe distinctif

¹ Instrument à cordes, ressemblant quelque peu à la lyre.

de leur profession et emblème d'un art exercé à la perfection, comme l'est aujourd'hui le costume cérémoniel noir et blanc des instrumentistes. Encore une fois, notons l'importance du symbole dans le monde de la musique : en plus d'un spectacle musical, les virtuoses donnaient, comme de nos jours, un spectacle visuel où le costume était le symbole et le signe distinctif.

Dans l'Antiquité, tout homme libre devait suivre des cours de musique, la quatrième priorité, après lire, écrire et compter. Cela nous en dit long sur l'importance de la musique dans les classes favorisées de la Grèce Antique. Néanmoins, tous les penseurs tels que Platon ou Aristote condamnaient un enseignement qui trait trop vers la virtuosité, réservée aux professionnels¹. Il s'agissait « uniquement » de tendre vers une certaine perfection esthétique et morale, surtout pas de tendre vers une professionnalisation qui viendrait perturber l'ordre établi. On reconnaissait ainsi un pouvoir incontestable à la musique, pouvoir qui s'exprimerait sur les âmes et sur le comportement des individus, constituant ainsi une menace pour l'État. En contrôlant la musique et son enseignement, et en réservant la professionnalisation à certains, il s'agissait bien de protéger l'ordre établi, de préserver le Pouvoir en place. Suivant la même idée, Platon affirmait dans *La République* que toute introduction d'un nouveau genre de musique pouvait parallèlement perturber les lois de l'État et qu'il fallait donc s'en garder² : à accorder un tel pouvoir à la musique, il y avait effectivement tout à craindre des innovations musicales et des conséquences qu'elles pourraient avoir sur les âmes. Il s'agissait donc pour ces penseurs d'arrêter un type de musique, de construction musicale et d'essayer d'empêcher tout changement dans l'intérêt de l'État et de sa préservation. Ceci n'est pas sans nous rappeler le rôle de la musique dite sérieuse de nos jours qui est l'apanage des classes dominantes : ces classes connaissent cette musique, sa construction, sa diffusion et en édictent même les règles. La musique dite sérieuse est la seule « reconnue » comme légitime par les classes dominantes et en cela, il nous semble que les projets de Platon sont encore d'actualité.

Par ailleurs, dans l'Antiquité, la musique étant assignée à une fonction, comme dans le cas des hymnes par exemple : elle était porteuse de symbole et de maintien de ce symbole. Or, dans la mesure où la musique ne dit rien en soi, jouer cette musique en un autre lieu et un autre temps ne revenait pas à la trahir mais à trahir le symbole que la société avait placé en elle. Elle devenait ainsi une arme de dissidence, que Platon percevait déjà, dissidence probablement encore très actuelle.

Ainsi la musique était déjà considérée dans l'Antiquité comme pouvant troubler l'ordre établi, en même temps qu'on lui conférait un très grand pouvoir puisque d'une certaine façon, elle était censée le maintenir. La double acception du pouvoir de la musique point déjà ici.

Tout comme dans l'enseignement supérieur de la musique aujourd'hui, le respect voué au maître de musique dans l'Antiquité était de l'ordre de la crainte, voire de la terreur. On respectait la compétence, l'expérience et l'âge. Des liens très forts se tissaient très souvent entre le maître et l'élève, rappelant le mythologique centaure Chiron qui enseigna la lyre à Achille. Généralement, le maître s'efforçait d'obtenir

¹ Les professionnels de la musique étaient très souvent musiciens de père en fils.

² PLATON, *La République*, IV, 424c.

de ses élèves qu'ils l'imitassent dans leur maîtrise du jeu, l'usage du même répertoire et l'adoption de choix esthétiques et stylistiques identiques. C'est donc par un procédé d'imitation et à travers l'idéologie de la transmission du don que l'on parvenait à la virtuosité et à l'art, tout comme aujourd'hui encore.

Le répertoire des futurs instrumentistes était d'un niveau moyen, loin des œuvres extrêmement difficiles à apprendre pour appartenir à l'élite du monde musical grec. Il est saisissant de constater la similitude du monde musical de l'Antiquité avec notre monde contemporain : le soliste était de loin le plus considéré et respecté des musiciens dans la Grèce Antique et il était extrêmement tentant de tendre vers cette profession. Loin d'une idéologie de démocratisation de la musique et de la négation officielle de la notion de don, l'Antiquité réservait cette carrière à une élite dont on ne sait trop par quels procédés elle obtenait son éléction.

Il y avait à ce propos une différence très marquée en Grèce entre les amateurs et les professionnels, qui a complètement disparu de notre civilisation : les uns et les autres ne suivaient pas les mêmes cours, ne recevaient donc pas le même enseignement et pas la même technique. Les amateurs n'étaient absolument pas en mesure de jouer de la même façon que les professionnels. La distinction entre les amateurs et les professionnels était ainsi très marquée et avait pour conséquence première que le public pouvait prendre toute la mesure des prouesses réalisées par les virtuoses ; c'est parce qu'ils n'avaient pas reçu la même formation qu'ils mesuraient la difficulté et la maîtrise de l'exercice des virtuoses. Ceci est intéressant pour notre propos dans la mesure où cette distinction n'existe plus de nos jours : amateurs et professionnels reçoivent la même formation de départ, dans les mêmes structures, avec les mêmes enseignants. Les amateurs ont donc souvent le sentiment que la distinction est tenue entre ce que font les professionnels et ce qu'eux-mêmes font ou auraient pu faire. Or cet état de fait ne contribue pas à la reconnaissance sociale des instrumentistes professionnels, puisque le fait même qu'ils aient un métier qui a nécessité un apprentissage particulier est contesté dans les représentations sociales. Ce fait est illustré par les nombreuses anecdotes rapportées par la majorité des instrumentistes, face à des interlocuteurs qui soulignent que, eux aussi, ont joué d'un instrument dans leur enfance, essayant ainsi de se mettre au même niveau de capacité que les professionnels, tout en péjorant leur formation et leur professionnalité.

Dans l'Antiquité, la plupart des instrumentistes jouaient d'oreille, démontrant ainsi que la formation musicale ne devait pas être si poussée en solfège qu'on l'aurait cru. La plupart ne connaissaient que le nom des notes et les structures musicales de base suffisantes pour qu'ils se concentrent sur la technique et le répertoire afin de remporter les concours musicaux. Toute autre chose relevait de la philosophie. Or justement, à partir du IV^{ème} siècle, les philosophes se plaignirent de ce que les instrumentistes voulaient plaire, sans autres savoirs qu'utilitaires. Les théories musicales n'étaient enseignées que dans les écoles de philosophie, de même que les jeunes virtuoses s'abstenaient totalement d'apprendre le système de notation savante, enseigné uniquement aux futurs notateurs, seuls capable d'écrire une partition.

Il nous semble que nous retrouvons ici une préoccupation très contemporaine : le souci de plaire. Certains de nos enquêtés ont fait cette remarque, nous l'avons soulignée, qui n'est pas nécessairement inexacte. Ce souci de plaire répond à un

besoin de reconnaissance sociale qui passe, d'abord et avant tout, par la reconnaissance du public. Somme toute, un instrumentiste n'existe que s'il est reconnu par le public, que s'il est demandé, réclamé. La plupart d'entre eux considèrent en outre que la musique n'a de sens que si elle est partagée ; or ils sont les intermédiaires de ce partage, de sorte que leur activité n'a de sens que s'ils ont l'occasion de partager : c'est la fonction du concert. Seul le public peut donner à un instrumentiste l'occasion de se produire, et plus le public le demande, plus l'instrumentiste aura l'occasion de se produire, et ainsi de donner un sens à son activité. C'est probablement dans cette interprétation qu'il faut lire la très contemporaine problématique du « désir de plaire », mais qui déjà faisait débat dans l'Antiquité.

À l'inverse de ce qui se produit dans nos modernes concours, dans l'Antiquité ce sont les virtuoses confirmés qui y participaient, remettant leur titre en jeu tout au long de leur carrière. En cela nous pouvons à nouveau faire une analogie avec le sport : les concours allaient souvent jusqu'à l'épuisement et les artistes remettaient en permanence en question leurs compétences. De même, il existait des circuits de concours à réaliser chaque année, l'objectif étant évidemment de réaliser un « grand chelem », comme pour notre tennis moderne par exemple.

Les concours étaient alors des événements extrêmement sérieux, dans lesquels régnait un grand respect de la musique – ou de la compétition – à travers le soliste : des trêves militaires pouvaient être proclamées dans tout le monde grec lorsque se tenaient ces compétitions, permettant aux compétiteurs comme aux pèlerins de pouvoir s'y rendre en toute sécurité, et démontrant ainsi que la musique faisait partie des fondements de la société.

L'ambivalence du statut des instrumentistes est pourtant avérée par le fait que le juge des concours pouvait décider à tout moment d'arrêter un artiste pour peu qu'il le jugeât trop mauvais : les plus mauvais d'entre eux risquaient ainsi le fouet. Les humiliations étaient réellement publiques puisque les instrumentistes pouvaient être hués, recevoir des sifflets, des rires, des quolibets et autres projectiles divers. Le règlement des concours était très strict jusque dans les moindres détails et rien ne stipulait qu'il devait être déclaré un vainqueur si le jury considérait que les concurrents n'avaient pas été à la hauteur. Ce dernier point est révélateur de l'importance de la compétition et de la performance, au-delà même de l'aspect artistique des concours, à l'instar, d'après nos instrumentistes, de nos modernes concours.

Dans l'Antiquité, le monde de la musique était par ailleurs un monde d'hommes. Lorsque les femmes étaient musiciennes, la musique n'était qu'une partie de leur activité : elles étaient en réalité des courtisanes, dont le sort et la condition pouvaient être très variables.

Musique et genre féminin associés renvoyaient alors l'image de la dépravation, de la corruption des âmes et des mœurs. Il semble qu'il ait été de très mauvais ton qu'une femme fasse profession de musicienne : aucune femme mariée n'était ainsi acceptée dans les concours, règle édictée et suivie depuis le V^{ème} siècle avant Jésus-Christ jusqu'à la fin de l'Antiquité tardive¹. Les jeunes filles qui se présentaient au

concours étaient nécessairement célibataires et se présentaient toujours dans les instruments à cordes, jamais dans les vents (symboles de la profession de courtisane).

Ceci est intéressant pour notre propos et peut venir éclairer quelques éléments contemporains de la vie musicale. Dans l'Antiquité, l'aulos était le symbole de la profession de courtisane et toute cette imagerie suggestive empêchait les honnêtes femmes ne serait-ce que d'en jouer. Or il est intéressant de constater que de nos jours, le monde de la musique compte très peu de femmes dans les instruments à vent (hormis à la flûte traversière, mais qui se tient horizontalement, parallèlement à l'épaule) arrivées à un niveau professionnel et surtout qui parviennent à en vivre. Il semble bien que l'inconscient collectif ait retenu ces antiques représentations.

Il est néanmoins des légendes sur certaines musiciennes qui auraient bravé les interdits notamment grâce à leur exceptionnelle constitution physique. Dans la Grèce Antique, les instrumentistes à vent avaient la réputation, déjà pourrait-on dire, d'être de solides mangeurs et buveurs d'alcool. Les Grecs étaient alors convaincus que la puissance du souffle était liée à l'appétit. Or parmi eux, une femme, Aglaïs, s'est construite une réputation qui confine à la légende dans la mesure où aucun témoignage historique n'avère sa réelle existence. Anne Bélis rapporte un texte d'Athénée qui évoque justement Aglaïs, sans pour autant la nommer :

« Il y eut aussi une femme qui joua à la trompette l'air de procession pour la première grande parade à Alexandrie. Elle portait une perruque et un panache sur la tête, comme l'atteste Poséidippos dans ses Épigrammes. Elle même mangeait douze livres de viande, quatre rations de pain et pouvait boire un demi-litre de vin. »¹

Ici encore, ce n'est pas la qualité de la femme en tant que telle qui est mise en avant mais sa ressemblance avec les hommes qui, si elle a jamais existé, lui a permis d'exercer son métier. Anne Bélis rapproche très justement la légende d'Aglaïs de celle des Amazones, guerrières légendaires que peintres et sculpteurs antiques ont si souvent représentées saisissant leurs armes en vue du combat, appelées au son d'une trompette par l'une d'entre elles. L'analogie avec les représentations de nos instrumentistes d'orchestre est encore une fois saisissante : comme nous l'avons déjà constaté au cours de cet ouvrage, aujourd'hui encore les femmes jouant de certains instruments socialement marqués comme masculins, comme le sont les cuivres, sont considérées soit comme des garçons manqués – ce qui dans le même temps ne remet en cause ni l'image masculine ni l'image féminine puisque ces femmes ne sont réellement ni l'un ni l'autre – soit supposées avoir utilisé leurs charmes pour obtenir certaines places. La femme dans le monde musical est toujours soupçonnée soit d'incompétence soit de duplicité – qu'elle soit sensuelle ou au contraire qu'elle ne semble pas être une femme – pour parvenir à ses fins. Or les représentations antiques, qui plus est probablement légendaires, offrent une singulière similarité : la femme est autorisée à braver l'interdit parce qu'elle est plus proche de l'homme, dans sa constitution, que de la femme. Ainsi, ce qui semble être une exception à la règle de la féminité associée aux instruments à vent vient en réalité la conforter et même la renforcer.

¹ Entre le début de l'ère chrétienne et la domination arabe au VII^{ème} siècle après Jésus-Christ.

¹ Deipnosophistes, X, 415, a-b, cité par BÉLIS (Anne), *op. cit.* p. 58.

L'image négative de la musicienne semble ainsi trouver son origine dans l'Antiquité et dans les activités qui accompagnaient l'exercice de ce métier. Certes, cette image est aujourd'hui moins présente et il y a eu une démocratisation incontestable dans l'accès des femmes à divers instruments. Néanmoins la nomenclature des orchestres nous montre bien que l'accès à la profession n'est pas encore entièrement libre, que les femmes doivent compter avec leur image qui est plus ou moins un inconvénient dans certains instruments et plus généralement dans la profession. Nous pouvons ainsi faire l'hypothèse que ces représentations de la femme musicienne sont nées dans l'Antiquité et qu'elles ont trouvé des modalités de transmission dans l'inconscient collectif tout au long de l'histoire du monde occidental.

Quoi qu'il en soit, la représentation de la femme dans le milieu musical que nous avons fait émerger ne fait que renforcer l'image maligne de la musique et de ses exécutants : une femme respectable n'était en aucun cas, dans la Grèce Antique, une musicienne de métier. Elle pouvait jouer d'un instrument pour son propre divertissement, mais encore fallait-il que ce soit un instrument à cordes (comme nos très bourgeois piano et violon) et non pas à vent. Les femmes qui vivaient du métier d'instrumentiste étaient des courtisanes¹, louées à gage pour égayer les banquets ou les fêtes qui réunissaient des hommes. La demande pour ce type de courtisane était alors très forte, au point que la constitution d'Athènes avait prévu des textes pour réglementer la demande². Ce fait vient renforcer notre hypothèse de la transmission de ces représentations au cours de l'histoire occidentale : ce qui a été officiellement reconnu et a même été édicté en loi se transmet bien plus aisément aux générations suivantes.

L'Antiquité grecque a ainsi jeté les bases de notre rapport à la musique et il est étonnant de constater la grande actualité de certaines de ces représentations. Si la musique faisait partie de toute bonne éducation, l'instrumentiste faisait lui partie de la frange dominée de cette société, à moins d'être un soliste. La reconnaissance sociale passait donc par cet unique statut et force est de constater que c'est le cas aujourd'hui encore. De la même façon, les femmes étaient proscrites du monde musical professionnel et tout particulièrement des instruments à vent, à moins d'avoir parallèlement une activité de courtisane. L'association est pour le moins étonnante mais nous la retrouverons dans les siècles suivants, et nous avons là une piste d'explication des difficultés d'accès à certains instruments de nos modernes instrumentistes féminines. Notons enfin que si l'Antiquité n'associe pas clairement la musique à la religion, elle rend néanmoins la première responsable de l'ordre social, ou tout du moins elle la croit capable de le troubler. Or, dans les siècles à venir, la religion se fera la garante de l'ordre social et portera un regard similaire sur la musique et ses pouvoirs supposés sur l'individu.

¹ Notons que certaines femmes parvenaient à travailler dans le cadre très officiel des sanctuaires, ce qui leur permettait d'occuper un emploi permanent dans le personnel du culte et de percevoir un traitement annuel. Elles constituaient néanmoins une minorité.

² Il était prévu dans les charges des astynomes (sorte de commissaires de police de la ville et du Pirée) de « veiller à ce que les joueuses d'aulos, de harpe et de cithare ne soient pas louées plus de deux drachmes ; et si plusieurs personnes se disputent la même femme, ils tirent au sort pour décider, et la louent à celui que le sort a désigné » in *Constitution d'Athènes*, 50, 2, cité dans la traduction de G. Mathieu et Haussoulier, Paris, Éditions Les Belles Lettres, cité par BÉLIS (Anne), op. cit., p.47.

Ces diverses représentations se sont transmises et exprimées dans les rapports entre musique et religion des premiers siècles chrétiens jusqu'au Moyen Âge, sociétés directement issues de l'Antiquité grecque, prolongeant et validant l'ambivalence du regard social porté sur la musique.

b) Le début de l'ère chrétienne et le Moyen Âge

Dans les sociétés chrétiennes primitives, le musicien occupait un rôle particulier : on lui attribuait alors la capacité d'entrer en contact avec le monde surnaturel. Si la société cherchait à l'éviter en temps normal en raison même de ce pouvoir déroutant, elle pouvait avoir besoin de lui et de sa faculté d'intervenir auprès des esprits lors de cérémonies religieuses qui tiraient justement leur efficacité de la musique. Parce qu'on lui conférait des pouvoirs particuliers, le musicien était un danger potentiel pour la société, danger qu'il valait mieux tenir éloigné de ses membres ; mais en vertu de ces mêmes pouvoirs, la société avait besoin de lui pour exercer sa dimension religieuse. C'est une véritable dichotomie que l'on retrouve aujourd'hui encore dans l'inconscient collectif et qui a semble-t-il été fondatrice des représentations sociales des musiciens.

Les siècles suivants n'ont fait que conforter cette dichotomie par l'association des instruments de musique et de la mythologie religieuse chrétienne, reflet des relations des instrumentistes avec la société¹.

À la fin du IV^{ème} siècle après Jésus-Christ, Epiphanius de Chypre² considérait ainsi que la flûte était le symbole du serpent, le porte-voix du Diable. Il voyait alors dans les mouvements de l'instrumentiste les mouvements tordus du Malin. Plus tard, Saint Jean Chrysostome³ estima que les sons séduisants de la musique enivraient les sens et affaiblissaient l'âme. Il pensait, par ailleurs, que le tambour, notamment, représentait la mort de la chair, et que d'autres instruments tels que l'aulos, le kithara ou le syrinx (c'est-à-dire la flûte, les guitermes, etc.) appartenaient à la *pompa diaboli*⁴ et devaient ainsi être exclus des psaumes et des hymnes d'église. Dans le même ordre d'idée, Clément d'Alexandrie rangeait Orphée parmi les « trompeurs » qui

« sous prétexte de musique, [...] étant au service des démons, ont, par un enchantement artistique, [...] conduit les hommes vers les idoles. »⁵

¹ Notons que nous devons à l'alliance entre la musique et la religion chrétienne le nom des notes de musique. Le professeur de musique, Guido d'Arezzo fut en effet, au XI^{ème} siècle, à l'origine du système occidental de dénomination des notes, basé sur les premiers mots d'un chant religieux latin, l'hymne à Saint Jean-Baptiste, attribué à Paolo Diacono : « Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Iohannes. »

² Evêque de Constantia à Chypre, au IV^{ème} siècle après Jésus-Christ.

³ Archevêque de Constantinople à la fin du IV^{ème} siècle après Jésus-Christ.

⁴ C'est-à-dire, dans le christianisme, les démons qui forment l'armée de Satan. Dans les premiers siècles chrétiens, les spectacles faisaient partie de cette *pompa diaboli*.

⁵ CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Protreptique*, tome 2 bis, « Sources chrétiennes », Éditions Le Cerf, Paris, 1949, p.55, cité par DELUMEAU (Jean), *Que reste-t-il du Paradis*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p.201.

Pour Saint Cyprien, le Diable

« exerce son action de tentation sur les oreilles par une belle musique, pour réduire et amollir par l'audition de doux sons la vigueur d'âme des chrétiens. »¹

La perte de la musique et des musiciens par-là même semble bien se trouver au niveau du plaisir qu'elle procure, au sein d'une religion marquée par la passion, la souffrance du Christ et par la culpabilité². Toute la problématique du plaisir, en l'occurrence du plaisir musical, est exprimée par Saint Augustin dans ses confessions :

« Les plaisirs de l'ouïe m'avaient captivé [avant ma conversion], subjugué plus tenacement, mais vous avez dénoué leurs liens et m'en avez délivré. Aujourd'hui encore, je l'avoue, j'écoute avec une certaine complaisance les mélodies que vivifient vos paroles; lorsque c'est une voix agréable et bien conduite qui les chante; cependant je ne m'y laisse pas enchaîner au point de ne plus pouvoir me lever, quand je le veux. [...] Il me semble que quelquefois je leur accorde plus d'honneur qu'il ne faudrait: je sens bien que ces paroles saintes, quand elles sont ainsi chantées, me pénètrent d'une plus religieuse, d'une plus ardente flamme de piété que si elles ne l'étaient point [...]. Mais la délectation des sens, à laquelle il ne faut pas permettre d'énerver l'âme, m'abuse souvent, quand la sensation ne veut plus, en accompagnant la raison, passer modestement derrière elle, et, alors qu'elle ne doit qu'à celle-ci d'être accueillie, prétend la précéder et la conduire. C'est là que je pêche, sans m'en apercevoir: je ne m'en rends compte qu'après coup. »³

Dans ce court extrait, c'est toute la dialectique de la conception de la musique au sein de la société chrétienne occidentale qui se joue: la musique permet de louer Dieu mais elle ne doit pas procurer de plaisir au risque d'y perdre son âme; il faut absolument l'asservir aux paroles si l'on ne veut pas que le Malin s'en empare. Prendre du plaisir à écouter de la musique, c'est pécher contre la religion. C'est pourquoi la musique doit devenir et rester abstraite, et son étude, si étude il doit y avoir, doit verser vers la science pure. Dans ce sens, Saint Augustin réduisait l'art à l'habileté pure de l'exécutant, annulant tout ce qui n'est pas de l'ordre du rationnel, comme peut l'être le don par exemple.

La pensée de Saint Augustin eut une forte influence sur celle de son temps et la défiance à l'égard de la musique s'est longtemps maintenue dans une large partie de

¹ CYPRIEN, « Sermo de zelo et livore », dans *PL*, tome 4, c.638-650, cité par DELUMEAU (Jean), *op. cit.*, p.201.

² De nombreuses images médiévales ont représenté les liens directs entre la séduction de la musique par l'instrument et la faiblesse coupable de la chair, faiblesse condamnée par l'Eglise: à Vézelay, par exemple, un chapiteau datant d'environ 1100 après Jésus-Christ représente un ménestrel sonnant une flûte, un rebec suspendu à ses côtés, incitant ainsi un démon à titiller les seins d'une femme nue et apparemment complaisante.

³ SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, X, ch.49, p.201.

l'Eglise. Ainsi, au IX^{ème} siècle, Agobard, évêque de Lyon, s'appuyant sur Saint Jérôme, écrivait :

« Ceux qui chantent, conformément à David, avec crainte et dans un esprit de gravité spirituelle peuvent éloigner des auditeurs les esprits malins. Ceux, par contre, qui se plaisent aux sons du théâtre et aux mélodies qu'on entend sur la scène, ou mêlent à des paroles divines des chants d'une douceur exagérée, ceux-là non seulement n'éloignent pas les [démons] des autres, mais, ce qui est terrible, les introduisent dans leur âme même. »¹

En réalité, ce n'est pas tant la musique en elle-même qui est condamnée que le caractère licencieux de nombreuses fêtes païennes où les danses et les instruments de musique accompagnaient histrions² et prostituées. Pour la première fois nous rencontrons l'idée que ce n'est pas la musique en elle-même qui est licencieuse, mais bien, même s'il y a eu souvent confusion, l'usage qu'on en fait et ceci sera fondamental dès lors que nous aborderons la question du Pouvoir.

En s'inspirant de l'Antiquité, les premiers siècles du monde chrétien ont donc jeté les bases des représentations sociales des musiciens: les premières tentatives de contrôle de la musique se sont ainsi portées sur les instruments, et par contagion sur les instrumentistes.

La musique peut donc avoir un aspect licencieux lorsqu'elle est jouée par certains instrumentistes, certains instruments ou dans certaines circonstances. Pour autant nous ne connaissons pas les caractéristiques de cette musique licencieuse, potentiellement démoniaque pour l'Eglise catholique. Le problème n'est pas résolu aujourd'hui encore, même si certains manuscrits anciens nous donnent quelques pistes qui s'appuient notamment sur la nature des instruments de musique: la musique des anges associe souvent les chants à la harpe et aux instruments à cordes (alliance qui n'est pas sans nous rappeler Jubal, descendant d'Adam et Eve, père de la harpe et de l'orgue), tandis que la musique démoniaque est souvent considérée comme une musique bruyante, associée au chalumeau, au tambour ou encore à la trompette. Toutefois, d'autres manuscrits l'associent à d'autres caractéristiques: pour les uns, elle est assourdissante et cacophonique pour épouvanter les âmes, tandis que pour les autres, elle est troublante et mystérieuse pour les séduire.

La division des instruments entre sacrés et démoniaques n'est pas très nette dans la mesure où, semble-t-il, les démons savent jouer de n'importe lequel d'entre eux, de sorte que les instruments potentiellement démoniaques ne sont pas clairement définis et ont changé selon les siècles; aucun n'a conservé définitivement son statut diabolique. En réalité les instruments peuvent devenir démoniaques suivant celui qui en joue; aucun ne l'est intrinsèquement. Ainsi la musique démoniaque a longtemps

¹ Agobard, « Liber de correctione antiphonarii », cité par DELUMEAU (Jean), *op. cit.*, p.203.

² Comédiens farceurs.

été associée aux ménestrels. Au ban de l'Église, taxés d'infamie par Charlemagne¹, ils étaient considérés comme les « ministres de Satan », favorisant les œuvres du démon. Pour les théologiens médiévaux, le Diable était secondé dans ses œuvres par les ménestrels, dépositaires de traditions antérieures et extérieures au Christianisme, et qui inquiétaient alors les autorités ecclésiastiques. À l'instar des comédiens, les ménestrels dont le métier ne reconnaît – du moins en apparence – ni les règles ni les autorités, n'ont pas eu et n'auront pas de place au sein de la société tant que dominera dans les esprits la réflexion théorique, au détriment de la réflexion sur la pratique artistique. Le Moyen Âge occidental a ainsi connu des rapports houleux entre ménestrandrie et religion : les tableaux de Bosch ou les manuscrits de la *Psychomania* de Prudentius expriment de fait l'association entre la musique et le péché dans la mentalité chrétienne. Suivant la même idée, les gens d'Église avaient l'interdiction formelle d'entretenir des ménestrels, interdiction renouvelée au Concile de Paris en 1212.

L'enseignement même au Moyen Âge se mêla de cette dichotomie entre musique et religion : à côté des écoles religieuses, il existait des écoles « profanes », des ménestrandries, dans lesquelles jongleurs et ménestrels se transmettaient les techniques du chant, des instruments, de la composition et de l'interprétation. Coexistaient donc deux types d'écoles : l'une traditionnelle, religieuse, savante, reconnue par l'État (et donc sous le contrôle de ce dernier) et qui tendait vers le sacré ; l'autre professionnelle, privée, dédiée aux petites gens, tournée vers l'innovation, l'invention et donc le profane.

Nous pouvons ainsi interpréter l'association de la musique démoniaque et des ménestrels comme le signe d'un certain mépris des classes sociales inférieures, représentées par ces musiciens, et des instruments dont elles jouent. Force est de constater que nous retrouvons ce même type de divisions sociales de nos jours, les statistiques nous démontrant le caractère différentiel de la répartition des classes sociales par instruments : les classes sociales dominantes sont incontestablement sur-représentées dans certaines catégories d'instruments telles que le violon ou le piano, et à l'inverse sous-représentées dans d'autres catégories telles que les cuivres, par exemple. La dichotomie de la représentation sociale de la musique se révèle ici à nouveau, puisqu'il semble qu'elle puisse être noble dans les catégories sociales dominantes (sous certaines conditions, instrumentales notamment) et « vulgaire », triviale (à la perception des dominants) pour les catégories sociales dominées.

Si on peut supposer que l'Antiquité a eu une influence sur le monde chrétien, ce dernier disposait néanmoins d'un support fondamental qui orientait ses représentations : la Bible, dans laquelle on trouve de nombreuses références à la musique et aux instrumentistes. C'est le cas, par exemple du psaume 150 de David :

*« Louez Dieu dans son sanctuaire.
Louez-le dans la forteresse de son firmament [...] »*

¹ Charlemagne façonna l'unité politique et culturelle du continent en y imposant le chant grégorien, y compris en ayant recours à la loi. La normalisation musicale, qui passa par l'exclusion sociale des ménestrels, contribua ainsi à l'unification politique. Jacques Attali note lui aussi que sans musique, un état ne peut subsister ; mais il ne s'agit pas de n'importe quelle musique : « L'État a peur de celle du peuple et interdit celles des provinces. Il a besoin de la centralité de la musique avant même de décider de celle de l'administration », in *Bruits*, op. cit., p. 78.

*Louez-le avec sonneries de cor.
Louez-le avec harpe et cithare.
Louez-le avec tambour et danse.
Louez-le avec cordes et flûtes.
Louez-le avec des cymbales sonores.
Louez-le avec les cymbales de l'ovation, »*

La musique est ici un moyen d'exprimer à Dieu des louanges dans son propre sanctuaire, que l'on peut entendre comme une église ou même le Paradis. Dans ce psaume tous les instruments sont représentés, des vents aux percussions, aucun n'est à première vue banni du Royaume des Cieux.

Nous retrouvons de même la musique dans certaines scènes paradisiaques de l'Apocalypse :

« Et, après qu'il l'eut ouvert, les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards se prosternèrent devant l'agneau, ayant chacun des harpes et des coupes d'or pleines de parfum, qui sont les prières des saints. »¹

Ou encore :

*« J'entendis alors une voix qui venait du ciel, semblable à un bruit de grandes eaux et au bruit d'un grand tonnerre ; et cette voix que j'ouïs était comme le son de plusieurs joueurs de harpes qui touchent leurs harpes.
Ils chantaient comme un cantique nouveau devant leur trône et devant les quatre animaux et les vieillards, et nul ne pouvait chanter ce cantique, que ces cent quarante-quatre mille qui ont été rachetés de la terre. »²*

En revanche, dans le livre de Daniel, on peut trouver la citation suivante :

« On vous le commande, gens de tous peuples, nations et langues ! Au moment où vous entendrez le son du cor, de la flûte, de la cithare, de la harpe, du luth, de la cornemuse, vous vous prosternerez et vous adorerez la statue d'or que le roi Nabuchodonosor a dressée. »³

C'est loin d'être un éloge à la musique que l'on retrouve dans cette dernière citation puisque ces « gens de tous peuples, nations et langues » sont des païens qui, au son de la musique païenne, vont se prosterner devant un dieu qui n'en est pas un. Ici la musique égare les âmes.

Nous trouvons de la même façon des traces de la musique associée à la transe au sein de la Bible. Elles concernent notamment David dans ses rapports avec Saül. Il y est montré une première fois comment David utilise la lyre pour calmer le délire de Saül, puis comment Saül essaya de tuer David pendant qu'il jouait de la lyre. Le jeu

¹ Apocalypse de Saint Jean, Chapitre V, verset 8.

² Apocalypse de Saint Jean, Chapitre XIV, versets 2 et 3.

³ Livre de Daniel, chapitre III, verset 5.

de la lyre, selon la Bible, permit d'exorciser le démon du corps de Saül. Ce faisant, David parvint à le réconcilier avec l'esprit de Dieu. La possession de Saül est la conséquence de l'absence de Dieu et en jouant de la lyre, David rétablit sa présence et rend à Saül son état normal momentanément perdu.

Les exemples sont nombreux du lien entre le christianisme et la musique et il n'est pas nécessaire de tous les mentionner ici. Le psaume 150 et l'Apocalypse conjuguant leurs influences, on vit apparaître assez tôt dans l'iconographie chrétienne David et ses compagnons instrumentistes, les premiers notamment dans certains édifices de l'époque romane.

Mais il n'est pas inutile de rappeler que c'est l'écrit et plus précisément celui de la Bible, plus ou moins correctement lu et interprété, qui a conditionné nombre des jugements de la société occidentale jusqu'à nos jours, et notamment ceux sur la musique. C'est ainsi que deux types d'attitudes face à cette dernière se sont toujours fait face, ou plutôt se sont entremêlés : la défiance voire la condamnation¹ d'une part, et l'enthousiasme ou l'exaltation d'autre part. La musique a donc été divisée en deux catégories, l'une profane et l'autre sacrée. L'une était celle du peuple et ne pouvait qu'égarer les âmes si facilement corrompibles, l'autre était plus précisément tolérée au sein des églises en tant qu'elle embellissait les paroles. En réalité, seule la musique exécutée au Paradis était considérée comme inoffensive puisqu'elle seule est débarrassée des faiblesses humaines et ne présente plus aucun danger pour l'homme. Elle peut donc intégralement s'employer à la gloire de Dieu². Ainsi, même si elle s'en méfiait, l'Église n'a pas banni la musique de ses cérémonies ; elle a établi des règles strictes³, toujours dans un souci de contrôle des âmes.

Malgré la méfiance de l'Église, la technique musicale s'est développée au cours des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles. Face à cette dangereuse dérive « morale », le Pape Jean XXII promulgua en 1324-1325 une décrétale, *Doctrina sanctorum Patrum*, qui interdisait l'usage de toute musique polyphonique pendant la messe et les offices⁴ et dans laquelle on peut lire :

¹ L'iconographie religieuse est à ce titre des plus éloquentes. Cette hostilité a été illustrée dans les sculptures, les peintures ou encore les enluminures. *Le Triomphe de la mort* de Bruegel, par exemple, nous montre un couple de jeunes musiciens qui ne voit pas que la mort va venir les faucher ; Adria di Bonaiuto dans une très grande fresque de la Chapelle des Espagnols de Santa Maria Novella de Florence a réservé un emplacement, du mauvais côté du Christ, à des musiciens et des danseuses ; dans la chapelle du château de Dublin, une grande fresque représente une dérision du Christ : or ce sont des musiciens qui se moquent de lui.

² Comme l'a écrit Saint Augustin dans son traité *De Musica* : « Un jour viendra, après la consommation des jours, où la concupiscence tiendra, le corps atteindra son parfait accomplissement et la plénitude promise. La musique, alors, bien loin d'être abolie, participera à sa gloire. Après la résurrection, quand nous contemplerons la vérité divine face à face, alors ces sons qui émeuvent notre oreille, cette harmonie et ce rythme que nous imprimons aujourd'hui à ces corps matériels, nous pourrions les entendre sans éprouver ni inquiétude ni trouble et nous en réjouir. » In *Dialogues philosophiques*, in *Œuvres de Saint Augustin*, tome 7, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1947, cité par DELUMEAU (Jean), *op. cit.*, p.202.

³ L'Église n'a pas fixé sa liturgie avant le VI^{ème} siècle et le Pape Grégoire Le Grand, liturgie auparavant sensible à l'influence des chansons profanes, notamment en raison du fait qu'il n'y avait pas de notation musicale. En fixant une liturgie et par là même une notation, l'instrumentiste fut cantonné dans son rôle d'exécutant et ne put plus aussi aisément qu'auparavant utiliser le répertoire profane pour son inspiration.

⁴ Source : STICHWEH (Klaus), « L'ars nova et le pouvoir spirituel – La bulle *Docta sanctorum*, de Jean XXII dans le contexte de ses conceptions pontificales », in DUFOURT (Hugues) et FAUQUET (Joël-Marie), *La Musique et le Pouvoir*, Éditions Aux Amateurs de Livres, Paris, 1987.

« Certains disciples de la nouvelle école, tandis qu'ils mettent toute leur attention à mesurer le temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle, préfèrent composer leurs propres chants plutôt que de chanter les anciens, divisent les pièces-religieuses en semi-brèves et minimes ; ils hachent le chant avec des notes de courte durée, tronquent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies par des déchant¹ et vont jusqu'à les bourrer de voix supérieures en langue vulgaire [...]. Ils courent sans se reposer, enivrent les oreilles au lieu de les reposer, miment par des gestes ce qu'ils font entendre. Ainsi la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée, et la lascivité, qu'on aurait dû fuir, est étalée au grand jour. »²

Ce décret répond à la nécessité de l'Église de contrôler la musique et ses exécutants, et surtout leur pouvoir sur les fidèles, en condamnant les innovations au nom du Salut et de la piété. Cette interdiction s'inscrit dans une lutte contre le début d'autonomisation de la musique et de l'esthétique plus généralement. L'Église considérait alors que la musique relevait de l'anthropologie et de la morale, plus particulièrement sacerdotales. Ainsi la bulle promulguée ne concernait que la musique exécutée lors des messes et des offices qui devait être destinée à conserver la pureté de la dévotion ; mais ce texte va bien au-delà de l'enceinte d'une église, car comment imaginer que ce qui est impur et impie dans l'enceinte de l'église ne l'est pas aussi en dehors ? Avec ce texte, c'est plus largement la pratique musicale que le pape Jean XXII essaya de réglementer. Il ne pouvait tolérer la polyphonie en dehors de certains mouvements parallèles (en octaves, quintes et quarts) parce que le fidèle ne devait pas être détourné des paroles chantées. Le texte sacré ne pouvait être subordonné à un élément extérieur tel que la musique, qui devait donc se fonder le plus possible derrière le texte. Par ailleurs, pour Jean XXII, le sens et les effets moraux de la musique étaient certains et liés aux « tons »³. En cela, la musique était proche de la magie : pour Jean XXII, peu importait de savoir si les effets imputés aux tons ou à la magie étaient réels ou non, seul comptait le fait qu'ils avaient une place et un rôle dans la réalité de son époque. Seul comptait alors que le bon chrétien s'en tint éloigné.

Le XV^{ème} siècle verra davantage encore s'affirmer la musique profane, essor facilité par l'invention de l'imprimerie qui diffusera ces œuvres partout où elle ira, et par le fait que ceux des musiciens qui composaient de la musique sacrée composaient aussi de la musique profane. Cet essor est par ailleurs à rapprocher de la transformation progressive des instruments.

Néanmoins, un peu plus tard, au XVI^{ème} siècle, c'est Erasme, fils de prêtre, ayant lui-même embrassé la profession et proche des idées de Saint Augustin, que l'on retrouve en plein plaidoyer contre la musique profane dans son *Institutio christiani matrimonii*, en 1525 :

¹ Contrepoints.

² Cité dans MASSIN (Brigitte) et MASSIN (Jean) (dir), *Histoire de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 1985, p.227, cité par DELUMEAU (Jean), *op. cit.*, p.203.

³ L'absence de discernement des tons est justement l'un des plus grands reproches que Jean XXII adressa aux musiciens de son époque, dans le sens où ils intégrèrent les différents tons à une structure musicale complexe qui ne donnait plus à une œuvre un caractère évident et définitif.

« [Les anciens veillaient] à ce que ne soit pas accueillie dans une cité une musique qui corrompe les sentiments des citoyens. Or dans la musique qui se pratique chez nous, en admettant que nous négligions l'obscénité des paroles et des thèmes, que de légèreté, et même que d'insanités ! Il existait jadis un genre d'action dramatique qui, sans aucune parole et par la seule gesticulation du corps, permettait aux acteurs de représenter tout ce qu'ils voulaient. De même dans nos chansons modernes, même si les paroles se taisaient, on découvrirait pourtant, par la seule considération de la musique, le caractère ordurier du thème. Ajoutez-y encore les flûtes des corymbantes¹ et le vacarme des tambourins, qui déchaînent la rage. C'est au son de cette musique que dansent les vierges ; elles s'y accoutument, et nous n'estimons pas qu'il y ait là le moindre danger pour les mœurs. Pis encore : n'avons-nous pas introduit dans nos églises ce genre de musique à partir des chœurs de danseurs et des fêtes orgiaques ? Et, chose encore plus absurde, c'est à grand frais que l'on engage des gens pour souiller par leur inepte caquetage la majesté des cérémonies du culte. Je ne rejette pas la musique des offices religieux ; mais je réclame des accords qui soient dignes d'eux. Or, de nos jours, des paroles sacrées sont adaptées aux musiques les plus infâmes, et l'effet n'est pas plus beau que si l'on ajoutait à Caton les atours de Thais. Cependant la liberté qui est laissée aux chanteurs ne fait pas taire les paroles impudiques. Il faudrait pourtant, devant la carence des lois, que les prêtres et les évêques soient vigilants. »²

Erasme, qui répond bien aux inquiétudes des prédicateurs de son temps qui condamnaient les danses et la musique des fêtes populaires, semble ici nostalgique d'un temps qui n'a pourtant probablement jamais existé, où la musique aurait été conforme à la bienséance. L'ancienne dialectique de ce que dit ou non la musique réapparaît ici, puisque la musique elle-même, sans les paroles, revêtirait un caractère ordurier. Musique et salut sont à nouveau liés puisque Erasme associe les mœurs des femmes à la musique qui déchaîne la rage, les passions de l'âme et surtout du corps. S'il ne s'opposait pas à la musique dans les églises, Erasme souhaitait qu'elle soit pareille à celle des psaumes, c'est-à-dire relativement simple et au service des paroles. Ce qu'il condamne en réalité, c'est le fait que la musique puisse offrir un certain divertissement au détriment des paroles, et c'est bien là toute la conduite de l'église catholique qui est une des seules églises à avoir des messes aussi épurées musicalement. D'autres comme les protestants et Luther notamment, ont pourtant introduit à la même époque la musique dans leurs rituels ; ce dernier avait même composé des cantiques en allemand qui ont ouvert la voie aux chorals de Bach. Mais ce fait ne doit pas nous égarer quant à sa réelle pensée : si Luther croyait fortement que la musique pouvait aider à l'enseignement de la Parole, il croyait aussi à la puissance suggestive de la musique. Cette dernière ne devait donc servir qu'à des fins religieuses et il fallait bannir des offices tout ce qui pouvait distraire ou écarter le fidèle du droit chemin, comme les vêtements liturgiques, les images, l'encens, etc.

¹ Danseurs qui célébraient le culte de la déesse phrygienne Cybèle.

² In MARGOLIN (Jean-Claude), *Erasme et la musique*, Éditions Vrin, Paris, 1965, p.17, cité par DELUMEAU (Jean), *op. cit.*, p.204.

Alors seulement la musique deviendrait efficace contre le Malin. Ce qui ressort ici est que la musique n'a jamais été considérée comme une activité humaine inoffensive : elle ne pouvait qu'être pour ou contre la religion, pour ou contre le Malin, une arme pour l'un ou l'autre des camps.

Nous sommes ici face à la spécificité du musical : la capacité à susciter des émotions, ce qui a toujours effrayé l'Église et a transformé les instrumentistes en individus suspects et potentiellement doubles. La chrétienté a ainsi investi la musique d'un pouvoir moral sur les âmes pour peu qu'on l'oriente convenablement, et nous avons ici l'origine probable de la musique en tant qu'apanage du Pouvoir : si l'on investit la musique d'un pouvoir, alors le Pouvoir doit la posséder.

c) La révolution luthérienne

La dichotomie entre musique et religion a davantage encore été marquée dans l'Histoire chrétienne occidentale par la naissance du protestantisme au XVI^e siècle. Son fondateur, Martin Luther afficha le 31 octobre 1517 à l'université de Wittenberg ses désormais célèbres quatre-vingt-quinze thèses qui marquèrent la rupture avec le catholicisme et entraînèrent des guerres civiles entre 1522 et 1523. L'un des principaux points de rupture avec le catholicisme résidait dans la place de choix que le protestantisme conférait à la musique. Soucieux de retourner aux sources bibliques et évangéliques, les réformateurs allemands, suisses et alsaciens tentèrent de constituer un répertoire liturgique propre à leur Église, en créant une hymnologie spécifique et des chants destinés au culte dominical et quotidien. La musique est désormais réhabilitée aux yeux de la religion protestante et n'est plus totalement – nous le verrons plus loin – divisée en musique sacrée et musique profane.

La « légende » de Luther veut qu'il ait été un fervent musicien et qu'il ait accordé à la musique une place particulièrement importante au sein de sa religion, en abolissant la distinction entre musique sacrée et musique profane : toute musique serait désormais digne de servir Dieu et de repousser le Diable, en ayant même la faculté de l'exorciser. Dans une lettre à son ami musicien Senfl, en octobre 1530, Luther écrit que la musique est la seule, avec la théologie, à pouvoir donner

« le repos et une âme joyeuse ; l'argument est évident, car le Diable, qui est à l'origine des soucis, de la tristesse, des troubles et de l'agitation, fuit au son de la musique, de la même façon ou presque qu'il fuit en entendant la parole de la théologie. »¹

Dans un propos de table, il écrit par ailleurs que

¹ LUTHER (Martin), *Abteilung Briefe (correspondance)*, vol.5, p.639, ligne 12ss, p.64.

« la musique est un excellent don de Dieu, que Satan déteste au plus haut point. Avec elle, on chasse bien des tentations et des pensées ; le Diable ne le supporte pas. »¹

Néanmoins il est inexact d'affirmer que Luther avait exclu toute idée de musique diabolique. En effet, même s'il a accordé plus de place à la musique que ne l'avait fait jusque là l'Église catholique, il ne faut pas oublier qu'il a été très fortement influencé par les penseurs grecs Platon et Aristote (mais aussi Pythagore) et c'est pourquoi, contrariant la légende, nous trouvons dans ses écrits l'évocation d'une musique sinon diabolique, du moins qui ne peut servir Dieu convenablement : ainsi, les activités musicales papistes sont qualifiées d'impies, notamment à cause de leur son distordu, disharmonieux et insupportable par leur volume exagéré. Luther qualifiait l'orgue employé pendant l'office de « *boator sine sensu* » (« mugisseur » sans intelligence). La musique pouvait par ailleurs être le signe de la dépravation des mœurs :

« Ainsi donc, celles qui veulent qu'on les écoute chanter ou parler, et inversement qui veulent écouter le chant ou la conversation de l'autre sexe, que prouvent-elles d'autre, sinon que la concupiscence de leur sexe les brûle ? »²

Cette ancienne association entre usage profane de la musique et prostitution nous vient de l'Antiquité grecque, nous l'avons vu, et a été relayée par les pères fondateurs de l'Église, tels que Jean Chrysostome et Jérôme³.

Ainsi donc, si Luther a effectivement donné à la musique un statut et une reconnaissance sociale accrue qu'elle ne trouvait pas au sein de l'Église catholique, il n'en reste pas moins qu'elle n'a pas complètement perdu avec lui cette image incertaine, entre sacré et profane, religieux et diabolique. Mais il est vrai, néanmoins, que Luther a été davantage « indulgent » avec les instrumentistes que ne l'a été tout le Moyen Âge occidental dominé par la religion catholique.

Par ailleurs, Luther préconisa l'implantation de la Réforme dans le milieu scolaire : les réformateurs adaptèrent donc les institutions existantes aux exigences humanistes et protestantes. Le XVI^{ème} siècle fut ainsi l'apogée de la « musique scolaire », enseignée aux élèves des écoles allemandes et latines. Dès lors éducation musicale et catéchisme furent liés, les pasteurs prononcèrent des sermons sur la musique, de nombreuses mélodies véhiculèrent des articles de foi et des règles grammaticales latines, que les jeunes enseignaient aux fidèles le dimanche.

Notons enfin que la Réforme ne s'est pas passée sans douleurs ni conflits avec la religion catholique (seule reconnue à l'époque en Europe) pour les musiciens :

¹ LUTHER (Martin), *Abteilung Tischreden (Propos de table)*, 1531-1546, vol. 6, p. 7034, p. 65.

² LUTHER (Martin), *Abteilung Tischreden (Propos de table)*, 1531-1546, vol. 1, ligne 27ss.

³ Au tournant du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle, cette conception connut un regain de vigueur, notamment à travers les œuvres de Jérôme Bosch telle que la « *Nef des fous* », qui met en scène des personnages religieux – des femmes notamment – jouant de divers instruments. Cette association renforçait l'idée de débauche et de perversion diabolique.

l'histoire de la religion protestante¹ est ainsi marquée par de nombreux emprisonnements de musiciens pour hérésie.

Aujourd'hui, dans certains pays marqués par le protestantisme tels que l'Allemagne, les États-Unis² ou le Royaume-Uni³, la musique reste chose très sérieuse et est tout aussi sérieusement considérée dans le cadre scolaire : l'enseignement de la musique y est rigoureux, les cours sont aménagés pour permettre la pratique musicale, certaines écoles fondent leur propre orchestre. La religion protestante a laissé des traces dans le respect que l'on accorde à la musique et aux instrumentistes, dans l'omniprésence de la musique dans la vie quotidienne⁴. Ceci nous démontre le poids de la religion dans les représentations musicales d'une société et l'influence qu'elle peut avoir sur les représentations collectives. Il est ici évident que catholicisme et protestantisme n'ont pas la même conception de la musique et que ces deux religions ont considérablement marqué les sociétés dans lesquelles elles se sont durablement implantées.

On peut par ailleurs noter une différence d'organisation de l'enseignement et des professions musicales entre la France et le Royaume-Uni, par exemple. En France, c'est l'idiome corporatif qui domine dans les professions musicales, accompagné de la prégnance de la notion exclusive de don, alors qu'au Royaume-Uni, il s'agit davantage d'un idiome collégial marqué par la notion de vocation (le *Beruf* des protestants) et qui peut s'agrandir par l'inclusion de membres. Dans ce type de pays d'obédience protestante, l'objectif de l'instrumentiste est davantage un accomplissement personnel que l'aspiration à la distinction. L'enseignement musical vise donc, davantage qu'en France, à la formation de bons amateurs tout autant qu'à celle de futurs professionnels. La formation musicale française ne forme quant à elle que des professionnels destinés à une carrière de soliste qui viendront majoritairement grossir les rangs des enseignants déçus et des instrumentistes d'orchestre amers. Il est intéressant de noter que ces deux conceptions donnent naissance à des aspirations et à des trajectoires différentes dans ces deux pays qui portent la marque inconsciente de la religion dominante.

Notons enfin que le catholicisme s'est rapproché des doctrines du protestantisme depuis le Concile Vatican II, qui s'est tenu d'octobre 1962 à décembre 1965 : il est désormais officiellement à la recherche d'une forme de spiritualité active par le biais de la musique cultuelle et du chant communautaire sous une forme accessible à tous (c'est-à-dire dans la langue vernaculaire).

¹ Le Concile de Trente (1543-1563), par exemple, convoqué par le pape Paul III à la demande de Charles Quint pour répondre au développement de la Réforme Protestante fut particulièrement sévère avec la musique. Un décret de 1562 demandait « d'écarter des églises ces musiques qui, soit par l'orgue soit par le chant, introduisent dans le culte un élément lascif et impur, et toutes ces gestuelles séculières que sont des dialogues vains et profanes, les circulations ; les vacarmes et les clameurs, afin que la maison de Dieu puisse être appelée une maison de prière et soit perçue comme telle. » In *Concillorum... decreta*, (auteur inconnu), Éditions G. Alberigo, Bologne, 1973, p. 737 cité par DELUMEAU (Jean), *op. cit.*, p. 212.

² Aux États-Unis, on compte pratiquement la même proportion de catholiques romains que de baptistes. Or l'Église Baptiste est une église fondamentaliste protestante issue de la Réforme.

³ Les Britanniques sont majoritairement anglicans. L'Église anglicane, distincte du catholicisme romain depuis qu'Henri VIII s'est séparé au XVI^{ème} siècle du Pape romain, se dit à la fois catholique (elle a conservé la succession apostolique) et réformée (elle s'est renouvelée selon la Réforme Protestante). Par son idéologie, elle est donc plus proche du Protestantisme que du Catholicisme.

⁴ Aux États Unis, des concerts symphoniques de plein air sont régulièrement organisés ; en Allemagne, presque chaque ville de taille moyenne a son propre orchestre.

d) L'émancipation de la musique

Bien après la Réforme, l'ambiguïté des relations entre musique et religion n'est toujours pas résolue, et les philosophes sont encore nombreux à essayer de concilier ce qui semble irrémédiablement inconciliable. Hegel est l'un de ces penseurs et ses réflexions sur la musique et sur la religion sont un reflet de l'évolution historique du lien entre musique et religion jusqu'au XIX^{ème} siècle.

Au XIX^{ème} siècle en effet, la musique est toujours soupçonnée de pervertir les âmes. Un ami de Hegel, Thibaut, consacre une grande partie de son ouvrage *Über die Reinheit in der Tonkunst* à la dénonciation de la musique instrumentale qu'il rend responsable de nombreux vices : il accuse ainsi les instruments d'avoir corrompu la musique et souhaiterait les voir disparaître de la musique d'église. Il accuse notamment les classiques viennois Mozart, Beethoven ou Haydn d'importer le style de la musique profane dans la musique d'église, avec les vices que sont selon lui la mécanisation de l'instrumentiste, la virtuosité ou encore la complexité harmonique.

Hegel, un des grands penseurs de la musique au XIX^{ème} siècle, liait son idéal esthétique de la musique avec le culte et l'esprit de la religion catholique de son époque. Il envisageait ainsi l'art comme un mouvement religieux et condamnait la disparition du style ecclésiastique de la musique, envisagé comme son expression pure, au profit d'une musique dominée par le style dramatique de l'opéra qui était alors parvenu à envahir l'Église. La musique d'église était en train de devenir une musique de concert, autre forme de célébration religieuse finalement. Nous sommes ici encore dans la dualité musique sacrée/musique profane, l'une louable l'autre condamnable.

Hegel considérait ainsi que l'indépendance de la musique, « l'art de la rêverie creuse »¹, face à la religion était une régression parce qu'alors la musique n'était plus qu'un langage qui ne parvenait plus au concept : le goût des instrumentistes était ainsi de plus en plus corrompu puisqu'ils ne servaient plus le propos pur de la religion. Mais par dessus-tout, la musique « pure » devenait dangereuse pour la religion car si l'œuvre d'art n'a pas d'objectivité en elle-même, Hegel reconnaissait néanmoins à la musique un pouvoir élémentaire sur l'individu : l'emprise du son sur la conscience étant irrésistible, elle n'est pas libre d'entendre ou de ne pas entendre un son. L'individu est pris à parti par l'œuvre d'art dont l'existence lui est inhérente. C'est parce que le pouvoir de la musique devient véritablement efficace lorsqu'on lui attribue des mots que la musique devient véritablement dangereuse lorsqu'on lui attribue un message, d'autant plus s'il est profane et non plus religieux. Les musiciens sont alors à nouveau soupçonnés de corruption des âmes.

Hegel, de confession protestante, formula une correspondance étroite tout à fait pertinente pour notre propos entre quatre ordres de la réalité : les arts, les religions, les différents moments du concept du Beau et l'Histoire. Hegel estimait que le catholicisme romain est le présupposé de la musique, qui elle-même appartient à la forme romantique de l'art. Se pose ainsi la question : la musique serait-elle une

manifestation propre au catholicisme ? N'est-elle destinée qu'à représenter le contenu chrétien romantique ou est-elle un art purement formel sans fonction historique ou religieuse ? Ces questions sont intéressantes pour notre réflexion dans la mesure où elles démontrent le poids du catholicisme dans les représentations collectives de la musique et donc le lien très fort qui unit les musiciens à la religion catholique en Occident.

Pour répondre à ces interrogations, Hegel détermina le rapport de l'art romantique avec la religion qui lui correspond. Selon lui, la religion chrétienne n'est pas une religion de l'art comme l'était la religion grecque. Le christianisme ne se dit pas au moyen de l'art mais au contraire dans la négation du sensible : le Dieu ne se révèle pas dans la contemplation esthétique, il s'adresse directement à l'esprit. L'art devient donc inadéquat à la représentation de la nouvelle vérité religieuse, puisque ce n'est que sur le mode du concept qu'on entend le message chrétien. Le nécessaire est dans la foi, l'art devient donc inutile tout en se trouvant un nouveau contenu : il devient plus vrai et plus spirituel avec l'avènement du christianisme. La notion de Beau se transforme alors : le christianisme est indifférent au sensible au profit du Beau spirituel (contrairement aux statues grecques qui fournissaient un modèle). La nouvelle religion est l'histoire de la souffrance et de la mort du Christ, difficilement représentables, et le moment d'élévation au spirituel est justement le moment de la souffrance, de la séparation d'avec le corps. La religion chrétienne est ainsi la religion de l'esprit niant le sensible, tout comme la musique d'une certaine façon. Grâce à la musique, le Dieu chrétien retentit ainsi dans l'intériorité de l'être.

« La musique apparaît [...] dans le culte essentiellement comme mouvement de l'âme du fidèle vers Dieu, à l'occasion des prières, dans le double mouvement d'appropriation du contenu spirituel, qui devient individuel, et dans le mouvement de libération à l'égard de l'objectivité extérieure et de libération à l'égard des sentiments finis et particuliers. »²

Dès lors, l'art s'émancipe du religieux et se développe par lui-même dans le monde profane.

Le premier contenu du catholicisme est l'histoire de l'esprit représentée de façon sensible dans la figure du Christ et notamment dans l'histoire de la Passion, contenu profond du christianisme. Or de nombreuses œuvres ont pour sujet la Passion du Christ, comme la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach. La musique exprime immédiatement le sentiment au chrétien qui le présuppose dans la musique : là encore, le chrétien donne un sens à la musique qu'elle n'a pourtant pas intrinsèquement.

En même temps, pour Hegel, l'excellence de la musique signe la fin de l'excellence de la religion catholique. Elle est le début de la transformation de la religion par l'art : c'est aussi le moment de l'édification de la Basilique Saint Pierre de Rome, au

¹ THIBAUT (A.F.J.), *Über die Reinheit in der Tonkunst*, Heidelberg, 1824, cité par OLIVIER (Alain-Patrick), *Hegel et la musique - De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Éditions Librairie Honoré Champion, Paris, 2003, p.42-43.

² Hegel cité par OLIVIER (Alain-Patrick), *op. cit.*, p.93.

¹ Le terme *romantique*, dans le sens que lui donnait Hegel, n'est plus usité aujourd'hui : il s'appliquait alors à une forme de beauté liée à la religion chrétienne sur une période qui s'étend du Moyen Âge aux temps modernes (XIX^{ème} siècle) et qui s'opposait au Beau antique. Pour Hegel, la musique romantique désignait donc la musique du monde chrétien du Moyen Âge à l'époque moderne.

² OLIVIER (Alain-Patrick), *op. cit.*, p.219.

XVI^{ème} siècle, que l'on admire davantage pour sa réalisation artistique que pour sa représentation religieuse.

« [...] si la religion a trouvé [...] dans ce développement de l'art la marque de sa plus grande puissance, il n'en demeure pas moins que l'omniprésence de l'art est comme la marque d'une religion en décadence, où le contenu religieux se perd dans la splendeur du spectacle. L'attitude du fidèle se distingue à peine de celle du spectateur à l'opéra. »¹

C'est avec le déclin de l'art religieux que se développe réellement l'art dans le monde profane et qu'il peut construire son autonomie.

On pourrait ainsi interpréter l'histoire de l'art comme le passage de l'art en tant qu'expression de Dieu et du contenu de la religion à la prise de conscience du libre-arbitre, avec l'apparition de l'artiste interprète désormais indépendant. Il n'est plus médiateur mais producteur du contenu artistique. Dans la religion catholique, l'artiste disparaît devant Dieu, tandis qu'à la libération de l'art, l'artiste n'est plus qu'un membre de la communauté. Il devient le Dieu de son art et cet état s'incarne notamment dans la virtuosité, le miracle musical puisque l'interprète transforme l'instrument en objet animé, un prolongement de lui-même.

Cette théorisation de la musique et de la religion nous montre à quel point l'histoire de l'une et de l'autre sont liées, sont interdépendantes et placées sous le signe de diverses tentatives de domination de la musique et de ses exécutants par la religion catholique. L'histoire de leurs relations est houleuse mais jamais le monde chrétien n'a pu se séparer de la musique. Le véritable changement est venu des instrumentistes eux-mêmes qui ont su se séparer de l'Église, même si elle a continué à jouer de son influence sur les représentations collectives.

e) La naissance de l'artiste

En exaltant la musique que Mallarmé considérait alors comme « le dernier et plénier culte humain »², le XIX^{ème} siècle et la période romantique ont révélé un nouveau statut de l'artiste musical : le soliste³.

La révolution romantique posa notamment le postulat de la fonction religieuse de l'art, en ce qu'il révèle des vérités transcendantes et inaccessibles aux activités profanes. Ce postulat, qui deviendra la Théorie spéculative de l'art, implique une sacralisation de l'art, et donc des artistes, par opposition aux autres activités humaines nécessairement aliénées. L'art se légitima ainsi philosophiquement, lui qui venait de perdre une grande partie de sa légitimation religieuse.

La Théorie spéculative de l'art naquit de la double crise spirituelle de la religion et de la philosophie – crise à laquelle la révolution romantique sera la réponse – se

¹ OLIVIER (Alain-Patrick), *op. cit.*, p.225.

² ESCAL (Françoise), *La musique et le romantisme*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p.11.

³ Tout ce paragraphe se réfère à l'ouvrage de Françoise Escal, *La musique et le romantisme*, *op. cit.*

conderisa certes dans l'esthétique mais changea surtout le rapport de l'homme au monde, à l'instar de la Renaissance. L'idée maîtresse de la révolution romantique sera l'unicité, dont les fondements sont religieux : il s'agit de trouver l'accès à l'Être absolu et aux fondements de la réalité. L'art s'y emploiera et va donc remplacer le discours philosophique et religieux défaillant, ce qui le mènera à la création pure dans la liberté totale. Il remplit ici une fonction compensatoire face à la crise religieuse et philosophique, en somme face à la crise existentielle de ce siècle. Le Salut n'est plus religieux ; il devient social et politique. Ainsi, au XIX^{ème} siècle, les artistes affirmeront de plus en plus l'indépendance totale de leur œuvre. En 1830 et en conformité avec son époque, Balzac rappela à l'artiste son devoir de cultiver l'art pour l'art, dans l'un des articles de *La silhouette* qu'il consacra aux « artistes » :

« Ainsi, tout homme doué par le travail, ou par la nature, du pouvoir de créer, devrait ne jamais oublier de cultiver l'art pour l'art lui-même ; ne pas lui demander d'autres plaisirs que ceux qu'il donne, d'autres trésors que ceux qu'il verse dans le silence et la solitude. »¹

Balzac prônait la doctrine de l'art pour l'art parce que selon lui, l'artiste tenait sa mission de Dieu ; il ne célèbre plus la grandeur, il est la grandeur même. Il est intéressant de noter que l'artiste n'est plus le serviteur des serviteurs de Dieu : l'intermédiaire est aboli, il sert Dieu directement. Alors que la religion connaît une crise et que l'art a perdu son rôle représentatif, les penseurs du XIX^{ème} siècle parviennent à trouver une nouvelle fonction religieuse à la musique et aux musiciens, montrant que musique et religion sont irrémédiablement liées. De sorte que, selon le mot de Françoise Escal, de célébrante, la musique est devenue célébrée, tel l'objet d'un véritable culte.

Le XIX^{ème} siècle vit ainsi s'opérer un transfert de sacralité de l'espace religieux à l'espace profane. Grâce au nouveau statut de la musique, les musiciens devinrent des « artistes », un nouveau statut qui leur donna une véritable visibilité sociale, marquée par une nouvelle littérature faite pour eux mais aussi par eux. L'artiste virtuose n'est certes pas une invention du Romantisme, l'Antiquité grecque adulait déjà ce type d'interprète. Néanmoins l'artiste acquit une reconnaissance sociale qu'il n'avait jamais connue auparavant. Ce nouveau statut lui donna une nouvelle indépendance par rapport aux anciennes dominations, mais en créa une autre vis-à-vis du marché économique naissant qui le mit face à la nécessité de produire sa propre image d'artiste, de « se vendre » en tant que tel, dans une lutte pour la consécration et la reconnaissance qui se jouait dans et par la lutte des musiciens les uns contre les autres.

Selon Françoise Escal, l'incarnation de ce nouvel artiste, pourtant très religieux – ce qui intéresse notre propos – fut Franz Liszt pour qui l'artiste musicien était nécessairement incompris de ses contemporains puisqu'en avance sur son art. Dans son ouvrage sur Frédéric Chopin², il décrit le pianiste et compositeur comme un artiste sacrificiel dont la mort

¹ BALZAC (Honoré de), « Des artistes », *La Silhouette* (21 février, 11 mars et 22 avril 1830), Éditions Le Massacre des Innocents, s.l., juin 1999, p.29. Cité par ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.11.

² LISZT (Franz), *F. Chopin*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1977.

« renoue le lien entre la finitude de l'existence terrestre et l'éternité dans le hors-temps de l'art. La mort est la vérité d'un monde créé par et pour son ailleurs. Il y a là confiscation au profit de l'artiste de la mort du chrétien (l'homme est mortel tant qu'il n'est pas mort, il devient immortel à sa mort), de la mort du Christ. Ce qui attend l'artiste, c'est une résurrection, et la mort est le passage obligé, le seuil. Pour lui, la vie est la mort, et la mort est la vie. »¹

Liszt ne fut pas le seul de son temps à refléter cette image sociale de l'artiste prévalant au XIX^{ème} siècle. Dans son article sur les artistes, Balzac affirmait :

« Un grand homme doit être malheureux. Aussi chez lui, la résignation est-elle une vertu sublime. Sous ce rapport le Christ en est le plus admirable modèle. Cet homme gagnant la Mort pour prix de la divine lumière qu'il répand sur terre et montant sur une croix où l'homme va se changer en Dieu, offre un spectacle immense : il y a là plus qu'une religion ; c'est un type éternel de la gloire humaine. Le Dante en exil, Cervantes à l'hôpital, Milton dans une chaumière, le Corrége expirant de la fatigue sous le poids d'une somme en cuivre (...) sont des images du grand et divin tableau que présente le Christ sur la croix, mourant pour renaître... »²

Là encore, nous pouvons constater le lien étroit qui unit la musique et le catholicisme. En réinventant le statut de l'artiste, le Romantisme l'a encore davantage rapproché du catholicisme par sa similarité avec le personnage du Christ : incompris, maltraité par ses contemporains, sa vie n'est faite que de souffrances dédiées au culte de l'art et ses œuvres méconnues de son vivant illumineront l'existence des générations à venir. L'artiste musicien soliste devient ainsi un personnage valorisé socialement puisqu'il renvoie, dans l'inconscient collectif, à un personnage au fondement de notre civilisation.

Liszt se plaignait néanmoins de ce que les musiciens étaient encore traités comme des domestiques, alors même qu'il revendiquait pour eux « une mission civilisatrice, religieuse et morale »³. Il plaça l'artiste au premier plan et se fit le reflet de son époque et de son siècle qui multipliaient les biographies d'artistes, ayant désormais vertu d'exemple en lieu et place des saints chrétiens. Or ces différentes biographies contribuent à créer l'image de l'artiste virtuose – soliste dirait-on aujourd'hui – dont la vie était par ailleurs censément entièrement dédiée à son art. La réalité et la fiction se mêlèrent, déterminant un principe générateur, presque un idéal-type de ce qu'est et donc de ce que doit être un artiste. Nous voyons ici la naissance du mythe de la prédestination, d'autant plus fort que l'artiste est investi d'une mission divine. Les biographies ont ainsi un rôle très important dans la propagation et la perpétuation de l'image de l'artiste, en reconstruisant son existence *a posteriori* et en occultant toutes les circonstances qui lui ont permis de devenir ce qu'il est, en dehors de tout contexte social : l'élève égale alors le virtuose accompli, les temps de

¹ ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.30.

² BALZAC (Honoré de), « Des artistes », *op. cit.*, p.22. Cité par ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.30.

³ ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.21.

l'existence sont abolis. Les biographies considèrent en effet l'artiste en pleine maturité identifiée à la fin de sa vie et au début, contribuant ainsi au mythe de l'artiste prédestiné et au don artistique, entraînant l'imaginaire social dans une conception de ce que doit être un artiste dès l'enfance, même si la réalité de ces acteurs est très éloignée de ces représentations.

L'artiste devient par ailleurs un médiateur entre un esprit qui le transcende et le public : c'est la naissance de l'interprétation scénique habitée. Pour être reconnu en tant qu'artiste, ce dernier doit donner des signes de son inspiration. Le Romantisme va créer les signes conventionnels de l'inspiration que l'on peut retrouver chez nos interprètes aujourd'hui encore. Il s'agit notamment de l'extase, du ravissement et du simulacre de la prière. Ces signes sont traduits corporellement, par le mouvement du corps, par les mouvements de la tête mais aussi par les jeux de regard (vers le ciel notamment). Ces signes conventionnels qui font d'un musicien un artiste lorsqu'il est sur scène permettent en réalité la représentation de ce qu'est et de ce que doit être un artiste : l'inspiration doit se donner à voir, même si elle ne se réfère pas à ce qui se produit réellement musicalement. Ces gestes conventionnels sont tout autant destinés à signifier l'état de l'artiste que le contenu de l'œuvre que l'interprète essaie de transmettre. Ainsi, l'interprétation et l'exécution musicales confinent souvent – aujourd'hui encore – à une représentation théâtrale. La condition d'artiste doit se donner à voir jusque dans son aspect vestimentaire ; il doit se singulariser, et nous retrouvons là tous les rites vestimentaires auxquels se soumettent les artistes de nos jours encore.

La prédestination de l'artiste implique des dons qu'il doit cultiver, travailler tout au long de son existence, dons qui, selon Liszt, n'excluent pas la souffrance. L'artiste est atteint de la « *maladie sacrée* » dont il lui faut « *secouer les engourdissements paralysés* », « *oublier les froides douleurs* », afin de surmonter son « *malaise intérieur* »⁴. Le travail de l'artiste fut ainsi particulièrement mis en avant au XIX^{ème} siècle et selon Françoise Escal, cet état de fait serait dû à la situation nouvelle du musicien comme artiste indépendant. L'œuvre musicale ne se légitime plus par sa destination mais grâce au travail qu'elle nécessite, en tant que service proposé lors d'un concert. La virtuosité de l'artiste n'est possible que grâce à un travail acharné, nouvelle valeur de l'œuvre de l'artiste. Nous trouvons peut-être ici l'origine de la valorisation de la souffrance, de la douleur physique et du culte du travail chez nos modernes instrumentistes d'orchestre.

Les thèmes de la prédestination et du don sont en outre indissociables de la notion de précocité qui refait son apparition de façon virulente au XIX^{ème} siècle, en tant qu'elle est le signe distinctif de l'artiste en devenir. Selon Françoise Escal, la précocité a à voir avec un rêve de l'humanité qui verrait alliée la jeunesse du corps à la force et la maîtrise de l'adulte, fantasme très clairement exprimé dans la Bible – et nous voyons réapparaître ici le lien qui unit musique et religion – dans le récit de

⁴ Françoise Escal nous rapporte qu'en XVII^{ème} siècle, le peintre Charles Le Brun avait déjà reproduit, dans la *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, vingt-trois planches représentant les expressions des passions humaines. Ceci nous démontre que les expressions ressortent aussi de conventions sociales auxquelles les artistes – et les comédiens en premier lieu – ont recours pour les transmettre à un public. In ESCAL (Françoise), « L'interprète dans l'imaginaire lisztien », in LACCHÈ (Mara) (dir.), *L'imaginaire musical, entre création et interprétation*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2006.

⁵ LISZT (Franz), *op. cit.*, p.153-154, cité par ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.35.

l'enfance du Christ chez Saint Luc, et notamment dans la capacité du Christ à impressionner les rabbins par sa sagesse. Si Jésus est ainsi l'incarnation de l'enfant prodige, alors tout enfant prodige le doit à une intervention divine. L'alliance entre musique et religion n'est ici encore pas exempte d'ambiguïté. Ainsi, Françoise Escal note que

« [...] montrer des dispositions précoces est le signe d'une intervention divine ou diabolique, et s'il est louable de vouloir imiter le Christ, peut-on vouloir l'égaliser sans blasphémer? Ceci jette d'emblée la suspicion sur les enfants trop précoces lorsque leur sainteté n'est pas attestée, et au Moyen Âge ces derniers sont ces enfants changelins, ces démons incubes substitués aux nourrissons, ou les fruits d'une union entre une femme et un diable, tel l'enchanteur Merlin. Pour la culture médiévale, est démoniaque tout ce qui n'est pas à sa place, tout ce qui transgresse l'état, le rang, le rôle ou le statut social assignés par Dieu. »

Or, à l'époque romantique, la précocité appartenait encore au domaine du merveilleux. Nous voyons réapparaître ici la duplicité supposée du musicien, et ce dès l'enfance, duplicité perçue dans les représentations sociales et qui en font des individus toujours suspects d'amoralité religieuse, donc dangereux pour l'ordre social.

Notons par ailleurs que l'artiste romantique n'a pas réellement de vie privée : sa vie doit être dédiée et vouée à la musique ; elle doit être un sacerdoce parce que l'art est un apostolat. Chopin est le symbole de cet artiste romantique : célibataire, sans enfant, malade et mort prématurément, à l'instar de la plupart des saints et martyres. Pour l'artiste romantique, la musique est une vocation et l'œuvre est une prière. Il est la nouvelle incarnation de la figure monastique (ce qui vient ainsi justifier la prégnance du thème de la chasteté).

L'artiste romantique est aussi l'artiste virtuose : il ne naît certes pas au XIX^{ème} siècle, mais c'est à cette époque qu'il est réellement mis en avant, représentation qui perdure jusqu'à nos jours et conditionne la reconnaissance sociale de l'artiste. La mise en avant de l'artiste virtuose est concomitante au développement du régime des concerts et des tournées, car le virtuose, pour exister, doit être vu, connu et reconnu, d'autant plus que le public du XIX^{ème} siècle réclamait la virtuosité : il voulait être épaté, étonné¹.

Françoise Escal nous propose ainsi une piste de réflexion sur ce phénomène : la société du XIX^{ème} siècle est celle de l'ère industrielle qui réhabilite la technique et la technicité en tant que procédés d'un métier ou d'un art étendant la puissance de l'être humain. L'auteur suppose ainsi une relation entre la glorification du virtuose et le développement d'une société industrielle et technique valorisée et valorisante en tant que progrès scientifique et social. Par ailleurs, le XIX^{ème} siècle voit les débuts du libéralisme économique et de l'individualisme, ce qui peut être une autre piste de réflexion quant à l'essor de l'instrumentiste virtuose en tant qu'individu autonome, ayant une personnalité propre et qui ne doit sa réussite qu'à lui-même. Ce

¹ ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.79.

² Et cela commence par le fait de « jouer par cœur », exposant l'artiste au trou de mémoire, l'un des premiers dangers de l'exécution.

siècle assiste ainsi à un processus de rationalisation et de sécularisation au sens que Max Weber a donné à ces termes, c'est-à-dire la distinction de plus en plus grande entre le profane et le religieux dans la vie sociale quotidienne, en même temps qu'apparaissent de nouvelles formes de « religiosité profane » dans cette société industrielle.

Conformément à son idéologie, le XIX^{ème} siècle a ainsi vu ainsi s'opposer deux fortes conceptions de l'artiste soliste, toutes deux empreintes d'une forte religiosité¹. Ces deux conceptions se sont incarnées en Liszt, l'artiste religieux et positif (qui devint prêtre à la fin de sa vie), et Paganini, l'artiste maudit au sens premier du terme et donc négatif. Nous retrouvons dans l'opposition de ces deux artistes l'antique ambivalence du regard porté sur les musiciens. Pour Liszt, Paganini est un génie négatif car il ne révèle pas Dieu à l'homme ; il préfère briller par sa propre personnalité, sombre et égoïste, alors que selon lui, la vie d'un artiste doit être un sacerdoce consistant à

« envisager l'art, non comme un prompt moyen d'arriver à d'égoïstes jouissances, à une stérile célébrité, mais comme une force sympathique qui rapproche et unit les hommes ; élever sa vie à cette haute dignité dont le talent est l'idéal (...) ; dominer l'opinion par l'ascendant d'une noble vie ; éveiller et entretenir dans les âmes l'enthousiasme du beau, si voisin de la passion du bien... »²

Il est saisissant de constater que la religiosité démoniaque s'incarne au XIX^{ème} siècle chez un violoniste : le violon est en effet souvent un instrument récurrent dès lors qu'il s'agit de musique diabolique³. À la suite des violonistes, les pianistes du XIX^{ème} siècle devinrent « démoniaques » : Franz Liszt, par exemple, composa de nombreuses pièces pour piano que, dit-on, seul lui ou le Diable pouvait interpréter, telles ses quatre *Mefisto Valses*, la *Polka Mefisto* ou encore une transcription de la *Danse macabre* de Saint Saëns.

¹ Selon Françoise Escal, la religiosité affirmée de l'artiste est en rapport avec le mouvement saint-simonien. Émile Barrault écrivit en 1829 dans le second volume de la *Doctrine de Saint Simon* : « L'artiste saisit la pensée du prêtre, il la traduit dans sa langue, et, l'incarnant sous toutes les formes qu'elle peut revêtir, il la rend sensible à tous ; (...) C'est par l'artiste que le prêtre se manifeste ; l'artiste, en un mot, est le verbe du PRÊTRE. » in BÉNICHOU (Paul), *Le temps des prophètes. Doctrine de l'âge romantique*, Éditions Gallimard, 1977, p.291. Cité par ESCAL (Françoise), « L'interprète dans l'imaginaire lisztien », *op. cit.*, p.102.

² LISZT (Franz), *Revue et Gazette musicale de Paris*, 23 août 1840, in STRICKER (Rémy), *Franz Liszt. Artiste et société*, Éditions Flammarion, Paris, 1993, p.258. Cité par ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.79.

³ À l'instar de la velle au Moyen Âge, le violon semble être reconnu comme l'instrument suprême de la séduction. Dans son ouvrage *La musique du diable*, Nigel Wilkins note que dans de nombreux folklores, le violon est associé au Diable, association exploitée par de nombreux contes et compositions musicales : par exemple, la mélodie traditionnelle anglaise *The Devil among the Tailors* se joue au violon en Pennsylvanie sous le nom de *The Devil's Dream* ou encore *Satan's Nightmare*. Une tradition anglaise raconte même que le Diable prend un violoniste sur terre quand il en a besoin en Enfer. Le symbole de cette diabolisation du violon est Niccolò Paganini bien entendu.

Après le mythe du musicien aux Enfers¹, l'histoire religieuse et musicale, si ce n'est sociale, relate de nombreuses légendes à propos de musiciens aidés et inspirés par le Diable, idée qui devint typique de l'époque romantique du XIX^{ème} siècle. Le premier d'entre eux est le violoniste et compositeur italien du XVIII^{ème} siècle, Tartini. La légende raconte qu'au cours d'un songe, le violoniste aurait aperçu le Diable lui jouant du violon. Au réveil, il aurait couché la musique qu'il avait entendue sur papier. Cette musique serait la célèbre sonate *Le trille du Diable*.

Plus célèbre encore, la légende du violoniste virtuose Nicolò Paganini tirerait son origine de celle de Tartini. Le violoniste, qui semble avoir lui-même encouragé l'aspect « diabolique » de sa réputation, rapporte à maintes reprises les rumeurs sur son personnage. Ainsi dans une lettre à Fétis :

« À Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre Le Streghe (Les sorcières), et elles avaient produit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'œil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu ; car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine : il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous comprenez, Monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait ; aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force. »²

Paganini est la représentation exactement inverse de celle de Liszt. L'un a l'inspiration divine, l'autre a vendu son âme au diable. On retrouve ici le lien entre la musique et la religion ainsi que la figure double de l'artiste, à la fois créateur et « magicien maléfique »³.

Les plus folles histoires couraient sur l'existence de Paganini : il était ainsi accusé d'avoir enfermé l'âme d'une de ses maîtresses dans le cercueil sonore de son instrument ou encore d'avoir vendu son âme au diable pour échapper aux galères. Janin écrivit même dans ses *Symphonies de l'hiver* en 1858 :

« Un nommé Paganini, qui évoquait de son archet tout puissant le choléra appesanti sur la ville morte d'effroi ! Il avait l'attitude et l'aspect d'un fantôme ; il vous glaçait d'un sourire ; il pouvait vous

¹ Le premier exemple, et sans doute l'un des plus connus, que nous possédions d'un musicien en visite aux Enfers appartient à la mythologie grecque. Il s'agit du mythe d'Orphée, renommé pour sa virtuosité incomparable, et dont la quête qui le mena aux Enfers pour retrouver sa femme Eurydice inspira de très nombreux poètes et compositeurs. Ce mythe est le premier lien que nous pouvons faire entre diablerie et musique, et plus précisément entre diablerie et musiciens.

² FÉTIS (François-Joseph), « Notice biographique sur Nicolò Paganini », in *Nicolò Paganini (1782-1840). Musicien Magicien ou Mutin de Marfan ?*, textes réunis et présentés par Jean-Bernard Condat, Éditions Honoré Champion, Paris, 1990, p.121. Cité par ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.72.

³ Selon l'expression de Françoise Escal.

tuer d'un regard. Rien ne m'ôtéra de l'idée, en ce moment, que cet homme était mort, lorsqu'il vint à Paris pour la première fois. »¹

Paganini représente l'artiste maudit : tout est désormais bon pour signifier son caractère diabolique, à commencer par son aspect physique. Ainsi la description du violoniste par Fétis dans sa *Notice biographique* :

« Le caractère étrange de sa physionomie, sa pâleur livide, ses yeux noirs et perçants ; enfin, certain rire sardonique qui parfois effleurait ses lèvres, paraissaient au vulgaire et à quelques cerveaux malades des signes certains d'une origine satanique. »²

Les plus graves accusations contre Paganini furent portées sur son impiété. Ainsi il ne bénéficia pas des secours de la religion à sa mort et, par décision de l'évêque de Nice, ses restes ne furent pas inhumés en terre sainte. Ces faits ne firent que confirmer les rumeurs qui couraient sur le diabolisme de Paganini.

Notons que d'autres célèbres instrumentistes ou compositeurs eurent cette réputation démoniaque. De fait, les instrumentistes d'une virtuosité exceptionnelle ont souvent été, dans l'histoire de la musique, soupçonnés d'avoir des liens avec le Diable. Certains compositeurs, qui n'étaient pas forcément par ailleurs des instrumentistes virtuoses, ont eux aussi été soupçonnés d'entretenir de tels liens : ce fut le cas par exemple d'Hector Berlioz en raison des scènes de Sabbat dans sa *Symphonie fantastique* (1833). D'autres ont eu cette même réputation simplement parce que la critique ou le grand public les ont « diabolisés ». Ainsi certains articles dans nos quotidiens contemporains aussi « sérieux » que *Le Monde* portent des titres pour le moins évocateurs : le 13 octobre 1998, Marie-Aude Roux intitula son article « Le piano diabolique de Nelson Freire ».

Par ailleurs nous pouvons constater que la somme de musique orchestrale, instrumentale et vocale, de tous genres et de toutes époques, qui a été composée ayant pour thème le Diable ou la diablerie est impressionnante, et ce, notamment au XIX^{ème} siècle, en pleine période romantique. Citons par exemple les *Faust symphonie* (1854) et *Dante symphonie* (1857) de Liszt, la *Damnation de Faust* (1846) d'Hector Berlioz, les *Trois balcons du Diable* de Jacques Offenbach, ainsi que son *Opéra fantastique* en un acte (1857), la *Danse macabre* (1874) de Camille de Saint Saëns, ou encore la *Danse du Diable* pour violon et piano (1892) de Barnardo.

Tout comme le musicien donc, le Diable fait peur, repousse, en même temps qu'il fascine. Nous pouvons constater que Diable et diableries sont présents dans l'histoire religieuse et dans l'histoire de la musique depuis la naissance du christianisme au moins. Ils sont le pendant logique de la musique sacrée répondant à l'ambiguïté de la musique elle-même. Ils ont d'abord parcouru divers manuscrits du Moyen Âge, puis ont petit à petit envahi la littérature et enfin, au XX^{ème} siècle, les

¹ BAILLÉ (Joseph-Marc), « Paganini et Berlioz : le diable et le voyageur », in FERRATON (Yves) (dir.), *Le diable en musique*, Opéra de Nancy 28-29 novembre 1997, Éditions Presses Universitaires de Nancy, Langres, 2000, p.51.

² FÉTIS (François-Joseph), *op. cit.*, p.124. Cité par ESCAL (Françoise), *op. cit.*, p.72.

médias télévisés et cinématographiques. Incontestablement ces représentations des divers liens entre musique et diablerie ont imprégné les mentalités ainsi que la conscience collective, c'est-à-dire tous les membres du corps social, y compris les musiciens. Et ceci a deux conséquences : tout d'abord si le Diable et les musiciens, au travers de la musique, sont associés l'un à l'autre dans les inconscients, cela signifie que les musiciens, tout comme le Diable, engendrent, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, à la fois « répugnance » et attirance au sein du corps social. Par la suite cela nous donne une piste d'explication sur le sentiment de rejet social que peuvent éprouver les instrumentistes, à la fois dans l'image que leur renvoie la société mais aussi dans l'image qu'ils ont d'eux-mêmes, soumis eux aussi à l'inconscient collectif de la société.

À travers cette petite histoire des liens entre la musique et la religion chrétienne, nous avons pu constater que le regard porté sur la première par la seconde est double : la musique peut à la fois célébrer Dieu et soutenir le Diable. Elle peut donc être une sublimation de la religion en même temps qu'une menace pour l'ordre social. Les premières victimes de cette double perception sont les instrumentistes que l'Église, et par voie de conséquence la société soupçonnent toujours de duplicité. Par ailleurs, la spécificité de l'objet musical fait de ces instrumentistes des êtres sociaux à part, parfois en marge de la société en raison de leur différence. En tant que pouvoir central, l'Église chrétienne, au fondement de notre société occidentale, a organisé nos rapports et notre perception de la musique et des instrumentistes. Cependant elle n'est pas toujours restée ce pouvoir central : l'aristocratie, la politique puis l'Économie se sont succédées. Il nous faut désormais étudier les rapports de la musique avec ces différents dominants afin de mesurer leur perception de la musique et de ses exécutants.

CHAPITRE II – LA MUSIQUE AUX MAINS DU POUVOIR

Après avoir été, sous le joug de l'Église chrétienne pendant des siècles, la musique a changé de mains en tant qu'apanage du Pouvoir en place. En effet, toutes les dominations qui se sont succédé en France notamment, qu'elles soient aristocratiques, politiques ou encore économiques, ont fait de la musique et des musiciens des éléments essentiels de leur domination, attitude qui a atteint son paroxysme lorsque la même musique et les mêmes instrumentistes ont servi pour une courte période deux formes de Pouvoir successives et pourtant opposées. À nouveau, la musique et les instrumentistes se sont trouvés aux prises avec une double représentation sociale, à la fois pour et contre l'ordre établi, sans jamais pour autant cesser d'être dominés.

Nous allons désormais étudier les liens entre les instrumentistes et les différents Pouvoirs significatifs qui se sont succédés à la tête de la France depuis la fin de la Renaissance jusqu'au début du XXI^{ème} siècle, afin d'évaluer l'importance de l'ambivalence du regard porté sur les instrumentistes par la société et de mesurer leur domination par les différents Pouvoirs en place.

1 – Le mécénat sous la Troisième République

a) Fonction des salons

De la fin de la Renaissance à la Troisième République, les salons et les mécènes ont occupé une place centrale dans la vie musicale et dans la carrière des musiciens, instrumentistes ou compositeurs¹. Ces mécènes soutenaient par ailleurs des concerts publics et parfois en organisaient eux-mêmes. Les seuls investissements conséquents de l'État sous la Troisième République se faisaient au profit de l'Opéra de Paris et du Conservatoire, traduisant un désintérêt total pour toute forme de création et pour tout autre genre musical que la musique lyrique ; les concerts symphoniques n'étaient quant à eux subventionnés qu'avec parcimonie. La vie musicale de l'époque était néanmoins animée : de la Société Nationale de Musique au Groupe Jeune France, en passant par les Ballets Russes ou les Concerts Wiener, les sociétés de concerts étaient bien vivantes grâce au soutien considérable des classes fortunées. L'investissement de ces classes issues de l'aristocratie dans la vie musicale s'explique par le fait qu'aux premiers jours de la Troisième République, elles se sont trouvées dépossédées du pouvoir politique. Elles investirent donc un domaine qui pouvait leur permettre de maintenir leur prestige distinctif et d'acquiescer une nouvelle légitimité, un domaine qui justement était délaissé par l'État : la musique. Alors qu'auparavant l'aristocratie entretenait un certain mépris pour les artistes, elle eut

¹ Source : CHIMENES (Myriam), *Mécènes et musiciens – Du salon au concert à Paris sous la III^{ème} République*, Éditions Fayard, Paris, 2004.