

De l'écoute musicale chez Jean-Sébastien Bach

L'Eglise Saint Thomas de Leipzig, où pendant plus de vingt cinq ans Jean-Sébastien Bach exerça la charge de Cantor, s'ouvre sur une longue nef aux lignes pures et élancées. Une chaire imposante finement ouvragée s'élève en son milieu et sur le mur du fond se détache la tribune du grand orgue pouvant accueillir une trentaine de musiciens. L'espace ecclésial est ainsi rythmé par ces deux lieux hautement symboliques, la chaire du Pasteur et la tribune du Cantor. Cette disposition architecturale particulièrement ordonnée à l'écoute de la Parole et à celle de la musique, sollicite davantage l'ouïe que la vue.

Nous allons nous interroger sur cette valorisation de l'ouïe. Nous verrons qu'elle trouve son fondement sur le sol baroque de tradition luthérienne où l'œuvre de Jean-Sébastien Bach a fleuri. Cette tradition, qui dans ses architectures de pierre réserve à l'écouter une place centrale, lui réserve aussi une place semblable dans ses architectures sonores. Ainsi est inscrite dans la musique de Bach la place de celui qui l'écoute. Non la place d'un spectateur qui se tiendrait à distance, mais celle d'un écouter que la musique veut engager dans une dramaturgie de conversion intérieure. En essayant de déchiffrer cette inscription, nous allons prendre la mesure des dimensions de l'écoute musicale telle que Bach la concevait. Nous verrons d'abord que cette écoute touche à l'intelligence et au cœur ; nous entrerons ensuite dans le paradoxe d'une écoute qui parvient à unifier le plus grand et le plus petit ; nous nous laisserons enfin initier à une écoute qui, selon les mots mêmes de Jean-Sébastien Bach, engage dans l'aventure intérieure d'une « récréation de l'esprit ».

Une écoute qui touche à l'intelligence et au cœur

Restons un instant encore dans la nef de l'église Saint Thomas de Leipzig. Nous y avons vu la chaire du Pasteur et la tribune du Cantor. Deux lieux et deux rôles sans doute différents, mais cependant ordonnés l'un et l'autre à une seule et même tâche, la proclamation de la Parole de Dieu dans la communauté des fidèles. Le Pasteur remplit cette tâche depuis la chaire, le Cantor depuis la tribune d'orgue, entouré de ses musiciens et de ses chanteurs.

Mais pourquoi la proclamation de la Parole est-elle mise au centre du dispositif liturgique ? Parce que, selon le mot célèbre de Saint Paul dans sa lettre aux chrétiens de Rome, la foi naît de l'audition, ou encore la foi se reçoit par l'oreille (*Fides ex auditu !* Rm.10, 17). La redécouverte de cette perspective centrale de la pensée paulinienne par Martin Luther est la clef théologique du dispositif liturgique tout à fait inédit qui valorise l'*ouïe* au détriment des autres sens et en particulier de la *vue*.

L'attention passionnée que Luther a porté au phénomène de la *vocalité* a donc une motivation théologique : il s'agit du lien entre croire et écouter. Croire en un Dieu qu'on ne peut voir, mais dont on peut entendre la Parole. On se souvient de cette scène biblique où Dieu apparut à Moïse au Buisson ardent et dont la voix se fit entendre du milieu du buisson tandis que Moïse se voilait la face de crainte que son regard ne se fixât sur Dieu. Le monde spirituel sur lequel ouvre le baroque luthérien garde la trace de cette scène inaugurale : c'est un monde invisible, puisque Dieu est « caché » au regard toujours tenté d'idolâtrer ce sur quoi il se fixe. C'est pourquoi seule l'écoute peut donner accès à Dieu. Elle est constitutive de l'événement singulier de la rencontre qui survient, imprévisible et insaisissable. « Ecouter, écrivait Roland Barthes, est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi, car c'est par cette écoute que l'homme est relié à Dieu. »

Si la relation entre le croyant et Dieu se fait sous le mode de la Parole, on comprend alors que Luther ait tant œuvré pour que désormais la langue maternelle soit utilisée dans la liturgie. Il écrivait en 1523 dans une lettre à Spalatin : « J'ai l'intention à l'exemple des prophètes et des anciens Pères de l'Eglise, de créer des poèmes allemands pour le peuple, c'est-à-dire des cantiques spirituels, afin que la Parole de Dieu demeure parmi eux grâce au chant ». Il écrivait encore : « On remarquera que chanter et parler sont deux choses différentes, que psalmodier ou dire un psaume ne constituent qu'une connaissance ou un enseignement intellectuels. Mais quand on y ajoute la voix, on obtient le chant, et la voix est sentiment [affectus]. Car de même que le Verbe est intellect, la voix relève intrinsèquement du sentiment. C'est pourquoi le psaume 97 (Ps. 98, 5 sv.) dit : « Jouez pour le Seigneur sur la cithare avec les trompettes, au son du cor », c'est-à-dire : proclamez l'Évangile avec sentiment et publiquement. »

La distinction faite ici entre « connaissance » ou « enseignement intellectuel » et « sentiment » est fondamentale, l'intelligence et le cœur étant l'un et l'autre requis par la proclamation de l'Évangile. Cette exigence a marqué l'esprit dans lequel Luther a traduit la Bible : il voulait d'une part rendre la Parole intelligible et d'autre part la faire retentir jusqu'au fond du cœur. « La langue, disait-il, doit être en fusion, jaillissante, si bien que l'esprit s'en élève comme une écume et que les mots vivent, aient des mains et des pieds, que dis-je, que, en même temps, le corps entier vive et que tous les membres veuillent participer à la vie, c'est-à-dire pleinement dans l'Esprit et dans la Vérité de Dieu. Alors la phrase aura la pureté du feu, de la lumière et de la vie. » Identifiée au rythme né du souffle, la langue est ici admirablement saisie, en deçà de toute cristallisation conceptuelle, aux sources vives de la vocalité, c'est-à-dire dans sa réalité charnelle.

On comprend alors que Luther ait fait de la musique « l'instrument du ministère de l'Esprit ». Grâce à elle, « la voix vivante de l'Évangile » descend jusqu'au fond du cœur humain pour y susciter, à partir « des sentiments, des impulsions et des passions », une réponse qui puisse être entendue par Dieu, selon les mots du *Cantique des Cantiques*, comme « voix de l'épouse ». Si la musique remplit une fonction cultuelle, elle s'adresse pour Luther plus encore à l'individu, à son « cœur », dans lequel elle introduit le principe spirituel par excellence - le « principe premier » - la Parole de Dieu.

Ainsi en est-il de la musique de Jean-Sébastien Bach. L'écoute de sa musique comme celle de la Parole, requiert elle aussi et pour les mêmes raisons, l'intelligence et le cœur. Plus précisément encore il faut dire que l'écoute de la musique de Bach, faisant passer du plan de l'intelligence à celui du cœur, développe un mouvement d'intériorisation. Grâce à elle, le texte transite vers le hors-texte, c'est-à-dire le cœur, jusqu'à retentir dans le corps.

Bach avait recueilli ce type d'écoute de sa propre tradition religieuse. Mais son oreille musicale avait été aussi marquée par la fréquentation assidue et l'assimilation des différents styles qu'il avait reçus de sa tradition musicale. Or il est éclairant de remarquer que ces grands courants stylistiques apportaient chacun un accent particulier touchant au rapport de la musique à l'intelligence et au cœur. Ainsi du *stilo antico* et du *stilo moderno*. On sait que le premier plongeait ses racines dans le Moyen âge et avait trouvé son apogée dans la polyphonie franco-flamande des 15^{ème} et 16^{ème} siècles, celle qui nous a valu les pages immortelles d'un Dufay, d'un Ockeghem, ou d'un Josquin des Prés. La musique était alors considérée comme science par excellence des proportions. Le *stilo antico* tendait vers l'abstraction en privilégiant le *pôle intelligible* de la musique. L'émotion n'en était certes pas absente, mais ce style était habité par la volonté d'acheminer l'âme des choses visibles aux choses invisibles, par la voie anagogique des nombres, voie d'unification et de pacification intérieure, dans la ligne du *De musica* d'Augustin. Ce style soumettait le texte à la musique, au point que les paroles devenaient inintelligibles dans l'entrelacs des contrepoints savants. En réaction, le *stilo moderno* dont Monteverdi formula les exigences nouvelles, entendait rendre compte du *mot*, mettant l'accent sur le *pôle affectif* de la musique dont on attendait

qu'elle puisse représenter les sentiments que le texte exprime. En passant du *stilo antico* au *stilo moderno*, on passait donc d'un art combinatoire à un art expressif.

Bach retrouvait par ailleurs ces mêmes accents dans les traditions musicales de l'Allemagne du Nord avec des musiciens tels que Buxtehude, Reinken ou Boehm et de l'Allemagne du Centre avec un Pachelbel ou un Scheidt. L'école du Nord se caractérisait par son imagination en éveil, parfois inquiète mais toujours profondément fantasque, se risquant dans l'invention formelle, la virtuosité instrumentale et les couleurs harmoniques contrastées. L'école du Centre et du Sud au contraire cherchait la pureté du dessin contrapuntique et la clarté du plan formel. Par ailleurs les exigences luthériennes sensibles dans le style de cette école du Centre interdisaient de porter atteinte à l'objectivité de la Parole dont la mélodie du choral est le vecteur autorisé. C'est pourquoi Pachelbel ne modifia jamais une note de la mélodie d'un choral par respect pour la Parole qu'elle symbolisait. L'école du Nord par contre, moins scrupuleuse sur ce point, pouvait se laisser aller sans réticence à l'expression des mouvements de la subjectivité. Buxtehude et Böhm par exemple, aimaient dessiner autour des notes principales du choral des arabesques soulevées par le souffle d'un lyrisme puissant. Ainsi peut-on dire que passant du Nord au Centre de l'Allemagne on passe d'une interprétation subjective à une interprétation objective du choral.

A l'écoute des grands courants stylistiques que Bach reçut de sa tradition musicale, on entendra donc des musiques davantage tournées vers l'intelligibilité d'architectures sonores savamment construites, ou vers l'expression des sentiments qui travaillent le cœur. On pourra entendre des musiques qui, du point de vue religieux, sont plus respectueuses de la radicale altérité de la Parole de Dieu dans son objectivité, ou au contraire plus portées à l'expression du retentissement de cette Parole dans le cœur de celui qui l'écoute.

Ces univers musicaux ont formé la propre oreille de Bach et nous les entendons en écoutant sa musique. Mais nous les entendons magistralement unifiés sous sa plume au creuset d'une exigence spirituelle forte, marquée au sceau de l'orthodoxie luthérienne. Quiconque en effet écoute la musique de Bach ne peut pas ne pas ressentir l'étonnant équilibre entre une combinatoire des plus abstraite qui illumine l'intelligence et une émotion des plus ardente qui enflamme le cœur. Aussi bien l'écoute de sa musique ouvre-t-elle un chemin d'unification intérieure permettant de dépasser l'opposition stérile entre le piétisme et l'orthodoxie, opposition qui fut l'occasion de conflits ouverts auxquels Bach dû faire face dès son séjour à Mülhausen en 1707-1708. Le piétisme rompait en effet l'équilibre de l'orthodoxie luthérienne en insistant sur l'affectivité et la sensibilité au point d'éteindre peu à peu l'objectivité de la Parole de Dieu dans sa radicale altérité. Au contraire, l'*Aufklärung* naissante (le courant des « Lumières ») mettait un tel accent sur la lumière de l'intelligence que l'aspect affectif de la foi risquait de disparaître et avec lui son enracinement capital dans le cœur. Bach s'est toujours gardé de ces extrêmes. Sans doute l'unification intérieure de l'intelligence et du cœur est-elle chose délicate et fragile. Mais la découverte de cette fragilité même ne témoigne-t-elle pas de la vérité de l'écoute de celui qui, entendant la Parole et la laissant retentir en son cœur, découvre en lui la division et la résistance à cette Parole ? La musique de Bach a inscrit cette fragilité dans des contrastes surprenants d'ordre harmonique ou rythmique qui touchent à l'architecture même de ses œuvres. #

Une écoute paradoxale qui unit le plus grand et le plus petit

Un des chorals pour orgue les plus mystiques de Jean-Sébastien Bach, « Pare-toi, âme qui es aimée » (BWV 654), donne à méditer ces mots étonnants de Martin Luther : « celui qui peut régir le ciel, veut maintenant en toi établir sa demeure ». Mots étonnants en effet, car comment celui qui ne se laisse pas mesurer par le ciel pourrait-il établir sa demeure dans

L'audition d'exemples musicaux cités en référence, peut accompagner avantageusement la lecture de cet article.
Premier exemple, *Confiteor* de la Messe en si mineur.

l'espace mesuré d'un cœur humain? Question pourtant inévitable si, comme nous venons de le voir, par l'écoute de la musique telle que Bach la comprend, la Parole de Dieu, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus extérieur à l'homme, se trouve désormais présent au plus intérieur de son cœur, si ce qui est le plus loin de lui est là maintenant en son plus intime. Question inévitable, mais question paradoxale : comment le plus grand pourrait-il être contenu dans le plus petit ?

Un tel paradoxe est typique du baroque qui aime se nourrir de l'articulation de deux infinis, l'infiniment grand et l'infiniment petit. Il a été formulé avec justesse dans cette admirable sentence due à un jeune jésuite anonyme du XVII^e siècle et que le poète Hölderlin sauva de l'oubli en l'inscrivant à la première page de son *Hyperion* : « Ne pas être enserré par le plus grand, être cependant contenu tout entier dans le plus petit, ceci est chose divine ». Dans ce double mouvement d'expansion vers le dehors – « ne pas être enserré par le plus grand » - et de concentration vers le dedans – « être cependant contenu tout entier dans le plus petit » - bat la pulsation baroque. Mais les références spatiales de notre imaginaire sont pour le moins troublées et plus encore sans doute, soumises à une sérieuse conversion. Or il est de l'écoute de la musique de Bach de nous accorder à de tels paradoxes en les inscrivant dans son écriture.

La fréquentation de la musique de Bach rend en effet familier d'architectures sonores aux vastes dimensions, engendrées par la transformation continue d'un thème unique ou par la prolifération de cellules brèves et typées. Pour en rester à quelques pages emblématiques justement célèbres, on peut citer les pages du *Clavier bien tempéré*, de *l'Art de la fugue*, et de *l'Offrande musicale* ou encore les *Variations Goldberg* et les *Variations canoniques* sur un choral de Noël, sans oublier la *Passacaille et fugue* pour orgue ou la *Chaconne* pour violon. On pense à ce qu'écrivait Anton Webern à propos de *l'Art de la Fugue* : « Un gros volume d'Idées musicales dont tout le contenu est tiré d'une seule Idée. Tout est dérivé d'une idée de base, de cet unique thème de fugue ! » Et il ajoutait : « Développer l'ensemble à partir d'un idée musicale ! Voilà la plus forte cohérence. » Il est vrai que la polyphonie de Bach s'engendre le plus souvent à partir d'une donnée de base, d'une unique « idée », de telle manière que l'élément le plus petit, tel un miroir, puisse renvoyer à la totalité comme cette totalité toute entière se donner à voir en lui. Ainsi des imitations canoniques, des mouvements rétrogrades, des renversements, des augmentations et diminutions et autres procédés d'écriture qui viennent sous sa plume avec une aisance souveraine.

Ce sens de l'écriture et de l'architecture musicales est au plus près de la pensée de Leibniz, philosophe baroque s'il en est. Il pensait que *l'Harmonie universelle*, résultant du calcul d'un Dieu en qui sagesse, bonté et puissance se rejoignent parfaitement, fait « que chaque substance simple, a des « rapports » qui expriment toutes les autres, et qu'elle est par conséquent un « miroir » vivant et perpétuel de l'univers ». Le travail d'un compositeur tel que Bach participe de cette sagesse créatrice. Son art relève d'une combinatoire dont les éléments « s'expriment » les uns les autres comme des miroirs se renvoyant leur image à l'infini, chacun « symbolisant » en même temps le tout. #

Cette immanence paradoxale du tout dans le plus petit élément est caractéristique de l'univers baroque de Jean-Sébastien Bach. Mais à musique paradoxale, écoute paradoxale. Car il s'agit de reconnaître non seulement le thème ou le donné initial qui engendre l'œuvre dans sa totalité, mais aussi de l'entendre dans ses variations et métamorphoses qui viennent au jour du déploiement de la forme. L'écoute doit être assez lucide pour entendre et reconnaître l'élément fondateur de l'œuvre – la clarté de son « principe » - mais elle doit être aussi assez « fine » pour l'entendre, comme par intuition, dans le corps sonore qu'il engendre.

On a pensé pouvoir rendre compte de cette écoute musicale en empruntant à Blaise Pascal ses catégories « d'esprit de géométrie » et « d'esprit de finesse » qu'il expose dans ses *Pensées sur l'esprit et sur le style*. « Esprit de géométrie » en effet que celui d'une écoute

Deuxième exemple, *Art de la fugue*, n°7, à 4 vx, par augmentation et diminution.

analytique décryptant avec ordre les fondements de l'architecture musicale jusqu'à remonter à la clarté de son principe, mais aussi « esprit de finesse » d'une écoute capable de saisir ce principe dans le foisonnement de ses métamorphoses, à même le corps sensible de l'œuvre, saisie alors « d'un seul coup », comme le dit Pascal, et non « par progrès de raisonnement ». Si la première écoute relève d'une intelligence bien éduquée, la seconde sans nul doute, relève de l'intuition du cœur et du sentiment. Mais cela ne peut s'apprendre, il faut, comme le dit encore Pascal, le sentir de soi-même .

Bach nous met cependant sur la voie. Nombre de ses œuvres comportent une *reprise* : à la fin d'une aria ou d'un choral par exemple, on réentendra ce qui avait été entendu au début, et cette reprise développe une circularité entre le début et la fin. De même que la fin d'un récit permet de comprendre tout ce qui était engagé dès le début et jusqu'au moindre détail de la narration, ainsi la *reprise* à la fin du choral de ce qui avait été entendu au début, fait venir à la lumière de l'esprit le principe d'unité de l'œuvre. Ce principe d'unité reconnu, c'est dans sa lumière que le cœur s'ouvre alors à la claire intuition de l'œuvre dont chaque détail reflète le tout, comme le tout se donne à entendre en chaque détail. #

L'écoute comme « création de l'esprit »

Jean-Sébastien Bach, dont la technique d'écriture atteint des sommets inégalés, ne verse jamais cependant dans le formalisme. L'écriture est chez lui l'expression d'une expérience intérieure. C'est ainsi que l'immanence du plus grand dans le plus petit où nous avons reconnu une caractéristique essentielle de la stylistique baroque, touche pour lui au paradoxe de l'*Incarnation*, c'est-à-dire le Verbe de Dieu dans la chair. C'est pourquoi la « mélodie » d'un choral de Bach, vecteur par excellence de la Parole, est le principe premier qui fonde son écriture, le principe rayonnant, apparaissant sous des figures musicales multiples, riches d'un symbolisme capable d'embraser à son tour le cœur de sa lumière. Mais comment se présente ce *figuralisme* de Bach ? Nous allons voir maintenant, dans une dernière étape, que ce *figuralisme* engage une aventure intérieure typée, que Bach a désignée par une expression riche de significations, la « création de l'esprit ».

Une écoute attentive de la musique de Bach, notamment celle des chorals, Cantates, Motets et Passions, rend sensible aux nombreuses discontinuités qui peuvent survenir dans le parcours d'une œuvre : brisure de mouvements ascendants et descendants, chromatisme, silence, rupture de rythme, parfois de tempo, ou encore relations harmoniques et contrastes de style surprenants. Ces traits d'écriture qui « fissurent » ses architectures musicales ne viennent pas au hasard. Leur place au contraire est toujours significative au regard des mots du texte. Ces fissures qui introduisent une discontinuité dans le développement linéaire de l'œuvre opèrent un véritable « changement d'ordre » : elles font passer du discours à l'expérience, de *ce que dit* le texte à sa *réalisation*. C'est pourquoi on peut y discerner les traces de l'émergence du désir, un désir éveillé et travaillé au souffle de la Parole de Dieu.

Celui qui, écoutant la musique de Bach, devient sensible à ces fissures, est renvoyé à l'ambivalence de son propre désir partagé et travaillé par de fortes tensions : tension entre la vie et la mort, tension entre le don de l'Esprit et la faiblesse de la chair, ou plus exactement, tension de la présence du don de l'Esprit *dans* la faiblesse de la chair.

Dans la plus pure tradition luthérienne, ces tensions se déchiffrent à partir de la croix du Christ. Or le *figuralisme* de Bach porte la marque indélébile du signe de la croix, qui prend dans sa musique la forme du « chiasme », puisqu'en effet le « chiasme » est une figure de rhétorique formée par le croisement de deux termes. Dans la musique du Cantor, cette figure du chiasme se rencontre non seulement dans le croisement de deux brefs motifs écrits en contrepoint renversable, mais, à plus vaste échelle, dans des architectures imposantes dont les différentes sections ou parties sont disposées symétriquement par rapport à un centre. Ainsi

Troisième exemple, Choral *Seigneur Jésus, tourne-toi vers nous*, du recueil de Leipzig BWV 655.

du Credo de la *Messe en si*, ou de la seconde partie de la *Passion selon Saint Jean*, architectures musicales exceptionnelles dont la disposition des différentes pièces forme un immense chiasme. A ces deux exemples célèbres, il faudrait ajouter entre autres, les nombreux chorals pour orgue construits eux aussi, en partie ou totalement sur la base de cette figure. #

Le *figuralisme* de Bach revêt donc deux caractères fondamentaux : les discontinuités qui fissurent l'architecture et la figure du chiasme. Ces deux caractères sont l'inscription à même le matériau musical - on pourrait dire à même le « corps sonore » de l'œuvre – du travail de la Parole de Dieu qui devient chair dans l'histoire de celui qui l'écoute, éprouvant attrait et résistance, selon les nuances infinies des sentiments du cœur humain et le mystère de sa liberté. Dans ces fissures de l'architecture musicale deviennent subitement manifestes et la faiblesse de la chair et la croix du Sauveur. Si bien que le *figuralisme* de Bach renvoie, non pas au monde exubérant de l'allégorie, mais à la forme charnelle de la création confrontée à la clarté de la Parole de Dieu. La musique de Bach se nourrit de ce combat, elle le manifeste.

Pour Jean-Sébastien Bach, totalement fidèle à Luther sur ce point, ce combat est celui de la *foi*. Il n'est jamais parfaitement achevé ni parfaitement assuré. La clarté de la Parole de Dieu et la certitude de la foi cohabitent en effet jusqu'au bout dans la faiblesse de la chair. C'est pourquoi j'ai parlé de « dramaturgie de conversion ». La musique de Bach en effet n'est pas une « musique descriptive », pas davantage une musique d'opéra qui s'offre en spectacle. Son écoute véritable engage dans une dramaturgie de conversion venant au jour d'une forme musicale.

La musique est l'art par excellence capable d'engager dans une telle expérience. Si Luther en fit « l'instrument du ministère de l'Esprit », c'est qu'en effet l'Esprit n'est accessible qu'ici et maintenant dans un acte de foi qui consent à se laisser dépouiller de toute représentation. Parce que la musique est l'art d'une mise en présence - son écoute est toujours « au présent » - elle peut accorder à l'événement qui surgit dans sa nouveauté, à jamais inaccessible à celui qui voudrait le saisir. Elle déjoue ainsi tout désir indiscret de voir ou de représenter en quelque façon l'être de Dieu. C'est pourquoi Jean-Sébastien Bach voit dans l'événement singulier d'une telle écoute une « recreation de l'esprit ».

N'est-ce pas une telle expérience dont témoigne ce magnifique texte qu'écrivait Goethe après avoir écouté des extraits du *Clavier bien tempéré* : « Comme si l'harmonie éternelle s'entretenait avec elle-même, comme il avait pu se passer dans le sein de Dieu peu d'instant avant la création, un mouvement se produisait à l'intérieur de moi, et il me semblait que je n'avais pas d'oreilles, encore moins d'yeux, ni aucun autre sens, et que je n'en avais pas besoin. » La Bible parle aussi par la bouche de la Sagesse Créatrice, d'un entretien de l'éternelle harmonie avec elle-même, et cela aussi peu avant la création du monde : « Quand il agençait les cieux, j'y étais; quand il traçait le cercle au-dessus des abîmes; quand il affermissait les nuées d'en haut; quand il rendait ferme les fontaines des abîmes; quand il établissait son règlement pour la mer, afin que les eaux n'en passassent point le bord; quand il mesurait les fondements de la terre; alors j'étais auprès de lui son nourrisson, j'étais ses délices tous les jours et je me réjouissais avec lui en tout temps. Je me plaisais dans le monde et dans sa terre et mes plaisirs étaient avec les enfants des hommes. » (Prov.8, 27-31)

La musique de Bach révélerait donc, dans le jeu souverainement libre de ses arabesques, de ses figures, de ses rythmes et de ses espaces mobiles, le jeu souverainement libre de la Sagesse créatrice. Plus encore, son écoute creuserait au plus intime de soi un chemin silencieux de communion à ce qui se passe en Dieu lui-même, unifiant expérience musicale et spirituelle. Dès lors, si l'acte d'écriture chez Bach se modèle sur l'acte de création de Dieu, il faut dire qu'il inscrit la Parole de Dieu - le « principe rayonnant » - dans le jeu figuratif de sa musique jusque dans le plus petit élément de la composition, comme l'Esprit Créateur lui-

Quatrième écoute, Motet *Jesu meine Freude*, BWV 227.

même inscrit dans le monde et jusque dans les cœurs, le signe cruciforme qui les fonde à la louange de la générosité divine. Mais alors l'écoute de sa musique devient aussi une réécriture de la Création et de l'espace intérieur. Ne donne-t-elle pas en effet à lire cette Parole à l'œuvre dans le monde et dans le cœur ? A celui qui croit, l'Esprit qui est créateur, communique son désir de vie, pour qu'il devienne en lui source de « récréation », l'éveillant à une perception lumineuse de la création et à une intelligence nouvelle de la composition de l'univers. Ce regard nouveau rendu toujours plus fin par l'écoute de la Parole de Dieu, devient capable de la percevoir à l'œuvre non seulement à l'intérieur du cœur, mais aussi dans la création toute entière. Par là, l'écoute de la musique de Bach ouvre une voie de sagesse, s'il est vrai que la sagesse contemple la présence de l'Esprit créateur à même la réalité de ce monde.

Avant de conclure ces propos, on ne peut manquer de se poser une dernière question que suggère le texte de Goethe. Cette voie de sagesse sur laquelle introduit l'écoute musicale, conduirait-elle vers un au-delà de la musique ? Goethe écrit effet : « ...un mouvement se produisait à l'intérieur de moi, et il me semblait que je n'avais pas d'oreilles, encore moins d'yeux, ni aucun autre sens, et que je n'en avais pas besoin. » Quel est donc ce mouvement intérieur qui semble conduire vers un au-delà de l'écoute de la musique ? N'est-ce pas celui qui porterait à une « connaissance mystique » de l'Univers et de la Création, celle à laquelle Bach veut acheminer les « connaisseurs », selon l'expression qu'il utilise dans la dédicace de sa troisième *Clavierübung*, c'est-à-dire ceux qui trouvent leur véritable récréation non seulement dans l'écoute, comme fondement de la foi, mais aussi et surtout dans la lecture d'une partition chiffrée, comme symbole de la musique de l'Univers. Ainsi pourrait se comprendre les deux versants de l'œuvre de Bach, d'une part celle du Cantor entièrement placée sous le signe du choral luthérien et d'autre part celle du musicien dont la créativité personnelle le porta à développer, pendant les dernières années de sa vie en particulier, un type d'écriture aux limites de l'abstraction, accomplissement de la volonté de forme typique de ce siècle dans un art devenu « jeu » suprême de la liberté. Il reste que dans une perspective luthérienne, pour laquelle le dessaisissement radical de la foi est la vocation ultime de la musique, l'écoute musicale doit effectivement conduire jusqu'à ce lieu sans lieu où l'homme vient à trouver son véritable centre hors de lui-même, dans la Parole de Dieu.



Nous avons tenté de comprendre la valorisation de l'ouïe dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach et l'aventure intérieure à laquelle l'écoute de sa musique appelle. Nous avons recueilli, à même sa musique, des références précises, une écriture rigoureuse, une pensée engagée et engageante. Cependant rien de moins contraignant que l'écoute d'une œuvre de Bach. La réception de sa musique à travers des générations et des cultures diverses est un fait exceptionnel, tout autant que la méditation assidue de ses œuvres par tous les grands créateurs qui ont fait la musique des XIX^e et XX^e siècles. La musique de Bach « rassemble » ; chacun y trouve sa place.

Il me semble que cette réception universelle n'est pas sans avoir une haute signification. S'il est vrai en effet que la singularité de l'écoute chez Bach, accorde à l'événement par excellence que représente pour lui le dessaisissement de la foi, il est non moins vrai qu'il n'a cessé d'inscrire cette expérience unique à ses yeux, dans une diversité remarquable de styles. Or cette ouverture stylistique signe le respect dont Bach entoure celui qui écoute sa musique.

Une étude attentive de son œuvre montre que le recueil des dix-sept chorals de Leipzig, recueil dit de l'*Autographe*, représente le point d'aboutissement de cet effort. Fruit d'une longue gestation, ce recueil témoigne de la richesse des dimensions chaque fois nouvelles et insoupçonnées de l'événement singulier de l'écoute à travers tous les styles que Bach avait

reçus de sa tradition musicale et auxquels il rendait ainsi hommage. Or cette richesse représente à la fois la richesse de la Création et la richesse des multiples manières de s'y rapporter, puisque, selon le mot de Merleau-Ponty, le style est « une manière singulière d'habiter le monde ». En convoquant dans son œuvre tous les styles connus de son temps, Bach honore cette diversité et cette richesse. Chacun reconnaîtra dans tel style ou tel autre sa « manière singulière d'habiter le monde » et entendra à son heure et de façon imprévisible le principe rayonnant qui le fonde.

Celui qui écoute la musique de Bach est conduit à comprendre de l'intérieur que ce n'est pas la soumission à une loi, à une règle ou à une structure préétablie qui garantit son écoute, mais plutôt la respiration absolument singulière de son propre désir. Il n'y a pas une bonne manière d'écouter la musique de Bach. Il y a une musique si dessaisie d'elle-même qu'elle donne à celui qui l'écoute une place pour exister avec ses passions et ses doutes, avec ses fragilités et ses blessures, avec l'indicible qu'il porte en lui et aspire au jour de sa manifestation. Il y a une musique qui est chez elle dans le monde et trouve sa joie à jouer avec les enfants des hommes. #

Philippe Charru s.j.
Centre Sèvres - Paris

Cinquième écoute, *Clavier bien tempéré, Prélude et fugue* en do majeur, n°1, BWV 846.