

Introduction

Laurence Wuidar (*Genève/Bologna*)

Ce volume interroge les langages musicaux, de la grammaire musicale aux métaphores musicales en passant par les récits de phénomènes musicaux visionnaires, qui ont, au cours du Moyen âge, tenté de dire l'expérience mystique. Il offre un kaléidoscope d'approches et de sources allant des théorisations de la théologie mystique des premiers siècles chrétiens, le Pseudo-Denys en tête, à l'intérêt pour le chant grégorien de Simone Weil. La musique y est abordée tant par des historiens de la littérature que par des historiens de la théologie et des musicologues, chacun s'interrogeant sur les relations multiples entre expérience mystique et expérience musicale, expérience mystique et récit de cette expérience par les mots, les métaphores, les mots mis en musique, les métaphores musicales. La théologie mystique rencontre les théories du langage et la théorie musicale dans un entrelacs qui se donne à voir tant dans des traités de théologie et la littérature exégétique ou poétique que dans les narrations d'expériences vécues ou observées.

Le volume se concentre sur la tradition médiévale latine et vernaculaire proposant également un regard sur l'univers de la mystique hébraïque et une réflexion sur musique et mystère dans la liturgie et les apocryphes du Caucase (la musique pour la mystique médiévale du monde arabe est malheureusement absente de ce volume qui espérait compter une contribution sur la musique dans les écrits d'Al-Farabi, Al-Ghazali et Ikhwan al-Safa).

Les multiples approches se complètent, que ce soit l'analyse des récits de visions et de visions musicales d'Hildegard von Bingen, François d'Assise, Catherine de Bologne, Christina de Stommeln, Henri Suso ou Richard Rolle, l'analyse des stratégies littéraires et poétiques pour décrire l'*unio mystica* par l'introduction de vocables musicaux (textes de chansons, vocabulaire musical emprunté à la tradition boécienne) générant une brèche dans le discours, brèche ou changement qualitatif pour dépasser le langage commun afin de traduire l'expérience mystique chez Hadewijch d'Anvers, Mechthild de Magdebourg ou l'expérience d'union d'amour profane chez Gottfried de Strasbourg, l'analyse de traités de théologie mystique, tels ceux de Jean Gerson où la grammaire musicale tient une place privilégiée, ou encore de traités musicaux où la grammaire musicale reçoit un signifiant mystique tels ceux de Nicolas Oresme.

En amont de ces différentes formes de récits exprimant chacun à leur manière l'indicible – du récit à la première personne des visions mystiques aux théorisations des phénomènes en passant par les formes poétiques – cet ouvrage propose une triple réflexion épistémologique sur la possibilité d'une science théologique au Moyen âge

ou d'un discours scientifique ayant un objet qui lui échappe (voir la contribution de Laurent Cesalli), sur les possibilités et les limites du langage musical pour dire l'indicible à partir des formalisations augustinienne et thomasiennes (voir la contribution de Laurence Wuidar) et sur la place de la musique dans les écrits du père de la mystique chrétienne, l'auteur grec retenu comme disciple de saint Paul durant tout le Moyen âge, le fameux Pseudo-Denys l'Aréopagite (voir la contribution d'Ernesto Mainoldi).

Il convient, en introduction, de définir les mots du titre : mystique et musique ont, dans la culture médiévale, des significations bien précises qui servent de cadre de pensée aux différentes contributions présentes dans ce volume.

I. *Mystico velamento*

Dans sa première signification, le terme « mystique » est synonyme de lecture secrète d'un texte, ce même secret dans lequel l'individu fait l'expérience de Dieu. Lecture où l'individu soulève le voile qui couvre le sens profond du texte. Sous l'épaisseur des lettres, se cache l'esprit des mots à dévoiler dans le secret d'une lecture réservée. Lecture dont les hébreux sont spécialistes, du philosophe juif hellénisant contemporain du Christ Philon d'Alexandrie, qui en sera le grand maître offrant une méthode d'interprétation allégorique de l'Écriture dont Origène reconnaîtra l'inépuisable valeur, au vénéré texte des années 1270–1280, le « Zohar » (voir la contribution d'Enrico Fubini). Lecture qu'Ambroise, note Augustin dans ses « Confessiones », donne de l'Ancien Testament dont l'interprétation christologique, par définition allégorique, dépasse la lettre pour en extraire l'esprit répondant à la devise paulienne selon laquelle la lettre tue et l'esprit vivifie (2 Cor 3, 6). Lecture qui découvre le sens spirituel et ouvre sur l'au-delà de la lettre (*remoto mystico velamento spiritualiter aperiret*).¹

C'est cette signification du terme mystique qu'Isidore de Séville donne dans le « *Mysticorum expositiones sacramentorum seu Questiones in Vetus Testamentum* », c'est aussi le sens du « *De mystica theologia* » du Pseudo-Denys. Le sens mystique, allégorique, d'un mot, d'une phrase, d'un verset biblique est son interprétation allégorique, complémentaire à l'interprétation littérale du texte sacré.²

1 Augustin, *Confessiones*, VI, 4, 6.

2 Certeau, Michel de, *Mystique au XVII^e siècle. Le problème du langage « mystique ». L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au père Henri de Lubac, Aubier/Lyon 1963, pp. 267–293. L'article retrace entre autres l'évolution du terme.*

II. *Cognitio dei experimentalis*

Une seconde signification du terme renvoie à l'individu, à la personne qui fait expérience de Dieu en acquérant une connaissance expérimentale – *cognitio dei experimentalis*.³ Si l'interprétation littérale d'un texte, par exemple de l'Écriture, est complétée par l'interprétation allégorique, la connaissance scripturale est complétée par la connaissance expérimentale (de Dieu). Parfois néanmoins les auteurs de théologie mystique n'ont pas fait d'expérience mystique, ils n'ont pas connu les extases et autres formes unitives avec le divin qui définissent l'expérience immédiate de Dieu et la connaissance particulière qui en naît. Il n'en reste pas moins que, se basant sur les écrits du Pseudo-Denys, ils produisent des traités de théologie mystique (voir la contribution d'Isabelle Fabre).

Le sujet a donc deux voies de connaissance de Dieu, la voie expérimentale ou affective (*affectiva sive experimentalis*) et la voie spéculative (*speculativa*) qui se complètent parfois. La voie mystique, expérimentale, affective comporte une série de manifestations allant de l'extase à la vision, du ravissement à l'union : autant de termes clairement définis au Moyen âge et systématisés par Thomas d'Aquin qui peut nous servir de guide dans les subtiles distinctions de ces vocables.

III. Vision, extase, ravissement et union mystiques

La vision est une des modalités par laquelle Dieu se représente ou envoie ses messages aux êtres qu'il choisit. Dieu pénètre dans l'âme et montre à l'individu tout ce qu'il veut qu'il voie par le regard du corps, par l'imagination ou par le regard intérieur.⁴

« S'il y a parmi vous un prophète du Seigneur, je lui apparaîtrai dans une vision, ou je lui parlerai dans un songe. »⁵ Le rêve ne se différencie pas en nature de la vision, le premier advient durant le sommeil, la seconde durant la veille, et tout être qui recevra une vision de Dieu, image perçue par l'œil intérieur, parole ou chant perçu par l'oreille intérieure, reçoit un don prophétique.⁶ La vision mystique participe en cela de la révélation prophétique qui est donnée par l'influx d'une lumière intelligible, l'octroi d'idées nouvelles, l'impression ou la représentation de formes sensibles. Cette dernière manière dont Dieu se révèle peut être une forme visuelle, la vision divine, ou musicale, l'acouphanie divine ou vision musicale, la représentation d'une pièce

3 *Quod duplex est cognitio divinae bonitatis vel voluntatis. Una quidem speculativa [...] Alia autem est cognitio divinae bonitatis seu voluntatis affectiva sive experimentalis, dum quis experitur in seipso gustum divinae dulcedinis et complacentiam divinae voluntatis*, Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae*, II, II, q. 97, art. 2, arg. 2.

4 Voir *ibid.*, q. 174, art. 1.

5 Nombres 12, 6.

6 Thomas d'Aquin (note 3), II, II, q. 173, art. 3 ; Thomas d'Aquin, *Sum. Theol.*, de Verit. q. 12, art. 9.

vocale ou d'un concert instrumental venant signifier un message divin à interpréter. Un rêve non interprété est comme une lettre non lue, rapporte synthétiquement le < Zohar >⁷, soulignant efficacement la nécessité d'unir les mots aux images intérieures perçues en songe ou en vision. Et la signification de la vision issue de cette interprétation sera généralement contenue plus dans l'affect du son, la suavité des mélodies et donc des sonorités, que dans les paroles du chant, paroles parfois absentes, paroles toujours inexistantes dans les concerts instrumentaux.

Enfin, par sa portée consolatrice et eschatologique, la vision et, dans les exemples qui parcourent ce volume, la vision auditive ou acouphanie divine génèrent une joie profonde dans le sujet. Joie qu'il sera difficile voire impossible à décrire, comme la vision elle-même dont la netteté se perd lorsque le sujet la rapporte dans le règne du langage (voir les contributions de Fabien Guilloux et René Wetzell).

Ces visions sont ensuite traduites, transcrites en paroles, souvent en paroles imagées qui tentent de rendre compte de cette représentation visuelle ou auditive. Le langage discursif doit dire ce qui a été reçu et cela passe nécessairement à travers des images. Comme pour raconter un rêve, on colle des mots à des impressions fugitives, des visions nocturnes ou diurnes, des représentations visuelles ou auditives d'un autre monde. Au sein de ce langage imagé, il faut s'interroger sur la place de la métaphore musicale et ses éventuelles particularités (voir les contributions de Caroline Emmelius, Mariel Mazzoco, Isabelle Fabre et Laurence Wuidar). Lorsque le mystique se trouve face à l'écrit, il se rend compte des limites du langage verbal pour traduire le cours et le contenu des visions. Alors il emprunte aussi d'autres langages, c'est le cas d'Hildegard qui compose, cherchant à traduire la vision à travers le langage musical (voir la contribution de Marianna Pfau). Si les narrations des visions les plus célèbres sont probablement celles d'Hildegard von Bingen,⁸ il faut néanmoins rappeler leur particularité. Hildegard reçoit l'ordre de dire ce qu'elle a vu et entendu dans la vision par un verbe qui n'est pas le sien ni celui d'un autre, mais qui est celui de Dieu,⁹ elle est voix prophétique et ne fait que transcrire ce qu'elle voit et, à plus forte raison, ce qu'elle entend sans médiation de sa part, sans invention d'un langage cherchant à traduire ce qui a été vu et entendu, n'usant pas d'autres paroles que celles entendues. Et il en va de même, selon son récit toujours, de la musique céleste qu'elle perçoit dans ses visions et qu'elle traduit dans la < Symphonia armonia celestium revelationum >.

L'extase divine, comme la vision, est une forme de prophétie et donc de don divin fait gratuitement à un être choisi, passif, ouvert à recevoir l'Autre qui se déverse en lui. Elle est, comme la vision, théorisée dans les articles médiévaux sur l'extase et dans ceux consacrés aux prophéties et au ravissement (*raptus*).

7 Zohar, I, 183a.

8 Hildegard von Bingen, *Liber Scivias* (Corpus Christianorum continuatio mediaevalis XLII–XLIV), Turnhout 1978.

9 *Sic ergo et tu, o homo, dic ea quae vides et audis ; et scribe ea non secundum te nec secundum alium hominem, sed secundum voluntatem scientis, videntis et disponentis omnia in secretis mysteriorum suorum*, Hildegard von Bingen (note 8), CCCM XLIII, 3.

Thomas d'Aquin débute ses réflexions sur l'extase en se demandant : « est-elle un effet de l'amour ? » (*Utrum extasis sit effectus amoris*).¹⁰ L'extase, répond-il, semble comporter une sorte d'aliénation, que l'amour ne produit pas toujours car ceux qui s'aiment gardent parfois la possession d'eux-mêmes. Cependant, Denys écrit que l'amour divin produit l'extase et que Dieu lui-même est sorti de soi par amour.¹¹ Comme tout amour participe de l'amour divin, il semble que tout amour soit cause d'extase.

Il faut donc bien comprendre et distinguer ce qu'on entend par « extase ». Il est dit de quelqu'un qu'il est en extase lorsqu'il est mis hors de soi (*dicendum quod extasim parti dicitur aliquis, cum extra se ponitur*).¹² Il est porté, transporté, mis hors de soi par un autre, l'Autre synonyme d'Amour. Philon décrivait déjà cet être sorti de soi, ayant abandonné les éléments extérieurs (corps, sensation, langage) et s'abandonnant encore un pas plus loin dans l'exil de l'intelligence « qui n'est plus en elle-même, qui est excitée par l'amour céleste, rendue comme folle ». ¹³ Et le Pseudo-Denys notait que celui qui s'est uni à la vérité est considéré par la majorité comme hors de lui.¹⁴ Revenons à Thomas qui constate que le sujet mis hors de soi peut l'être dans l'ordre de l'appréhension et dans celui de l'affectivité.

Dans l'ordre de l'affectivité, « on dit qu'il y a extase lorsque la faculté d'aimer se porte sur un autre, faisant sortir de soi d'une certaine manière »¹⁵ et cela est d'autant plus vrai dans l'amour d'amitié qui fait sortir le sujet de soi pour se concentrer sur l'objet de l'amitié et pourvoir à ses besoins.

Dans l'ordre de l'appréhension, il est dit de quelqu'un qu'il est mis hors de soi lorsqu'il est entraîné hors de la connaissance qui lui est propre, soit parce qu'il est introduit à une connaissance plus haute, il est alors transporté hors de la perception naturelle de sa raison et de ses sens, soit parce qu'il est ravalé au-dessous de soi, comme subit une extase celui qui tombe dans la folie ou la démence (*cum aliquis in furiam vel amentiam cadit, dicitur extasim passus*).¹⁶

La confusion entre ces deux formes d'extase, l'une transportant l'être dans une forme de connaissance au-delà des sens et de la raison, l'autre le transportant en-deçà de la raison, l'aliénant dans la furie ou la folie, se retrouve dans la littérature mystique lorsque les auteurs parlent de leur expérience à la première personne (de même une

10 Thomas d'Aquin (note 3), I, II, q. 28, art. 3. Dans la question 175, Thomas systématise les questions qui se posent à propos de l'extase en six questions : l'âme est-elle ravie en Dieu, le ravissement relève-t-il de la connaissance ou de l'affectivité, est-ce que, dans son ravissement, saint Paul a vu l'essence de Dieu, y a-t-il eu abstraction des sens, son âme a-t-elle été complètement séparée du corps dans cet état et, enfin, à ce sujet qu'a-t-il su et qu'a-t-il ignoré ?, *Sum. Theol.*, II, II, q. 175.

11 Denys, *De divinis nominibus*, IV, 13, 712 A-B.

12 Thomas d'Aquin (note 3), I, II, q. 28, art. 3.

13 Philon, *Quis rerum divinarum heres sit*, 70, traduction de Marguerite Harl, Paris 1966.

14 Denys (note 11), VII, 4.

15 *Secundum appetitivam vero partem dicitur aliquis extasim pati, quando appetitus alicujus in alterum fertur, exiens quodammodo extra seipsum*, Thomas d'Aquin (note 3), I, II, q. 28, art. 3.

16 Ibid.

des préoccupations des théologiens est de distinguer l'extase divine de l'extase diabolique). Il n'est pas rare en effet que le mystique – le fou de Dieu – soit confondu avec le fou. Et pour cause : les manifestations de la possession démoniaque et de la possession divine, de la folie et de l'extase mystique sont parfois identiques – altération des sens, aliénation de la raison – mais leur origine est différente et c'est bien cette dernière qu'il faut identifier pour pouvoir distinguer les phénomènes. La cause de l'abstraction de l'être de ses sens et de sa raison peut être triple : corporelle (l'être est alors fou), démoniaque (il est alors possédé) et divine (il est alors possédé, mais par Dieu).¹⁷ Le mystique appartient à cette troisième catégorie. Le fou de Dieu est élevé par l'Esprit divin vers les réalités surnaturelles, son esprit propre s'étant égaré ou ayant été égaré en dehors du sujet – *excessus mentis* –, sa raison s'étant aliénée dans la raison divine, ses sens ayant été paralysés (voir les contributions de René Wetzzel et Laurence Wuidar).

Quoi qu'il en soit, l'exil de la raison et l'avènement d'une forme de connaissance non-rationnelle induisent une forme de langage autre que le langage rationnel.

Le ravissement ajoute quelque chose à l'extase (*raptus addit aliquid supra extasim*).¹⁸ Celle-ci implique seulement que le sujet soit hors de lui-même, en dehors de son état habituel, le ravissement implique une violence – les termes utilisés dans la littérature mystique renvoient à cette violence, déchirure, ouverture, éclair, blessure, béance. L'extase suit le mouvement de désir vers l'objet spirituel ou sensible, tantôt le bon Dieu, tantôt la bonne chair.¹⁹ Le désir entraîne l'être jusqu'à l'extase sans que celle-ci ne soit violente, à moins que la violence de la passion n'aliène la raison comme chez les fous colériques ou les fous d'amour. Le ravissement, lui, inclut toujours une violence, une sortie de soi-même de manière non naturelle, une élévation par la puissance divine, un passage de ce qui est selon la nature à ce qui est au-dessus de la nature, un moment où la raison comme puissance de l'âme est élevée au-dessus du mode qui convient à son essence et où le corps, dans ses puissances sensibles, est élevé au-dessus du lieu qui lui convient, abstrait de son lieu, mis à taire, privé de son action pour magnifier l'attention de l'âme face à la connaissance intellectuelle qu'elle reçoit.²⁰

L'union, fusion, embrassade ou toute autre conjonction de l'être à l'incréé, thème de prédilection de la mystique sponsale sur le modèle des amants du « Cantique des cantiques », représente l'apogée de l'acte d'amour divin dans l'assimilation de l'être à son principe. Union qui est la réunion à l'unité originelle des néoplatoniciens, union mystique définie par le Pseudo-Denys et reproposée dans les récits ou les théorisations de l'expérience de l'unité mystique. C'est l'actualisation de la non-dualité, le dépassement de toute opposition, de l'être unifié dans l'unité avec l'unique, de l'être un avec l'Un. Les formulations de ce désir de l'être et de son assouvissement varient autant que le résultat de cette union : fusion, dissolution, annulation de sa

17 Thomas d'Aquin (note 3), II, II, q. 175, art. 1.

18 Ibid., art. 2.

19 Ibid.

20 Ibid., art. 5.

propre identité, aliénation en l'Un devenu le Dieu chrétien (voir les contributions de Marianne Pfau, Mariel Mazzoco et Caroline Emmelius).

Dans tous les cas de figure, la nouvelle connaissance née au sein de l'expérience (de la vision, de l'extase, du ravissement, de l'union) demande un nouveau langage pour être dite. L'expérience unitive, acte d'amour au-delà de la raison, exige un langage qui ne soit le langage rationnel, ce qu'un Bernard de Clairvaux résumera par l'expression langage des affects.

IV. *Non verba sed affectus*

Les mystiques ayant fait l'expérience de Dieu ont aiguisé leur conscience des limites du langage verbal pour témoigner de leur vécu. Ils transposent la conscience de la vacuité du langage et du langage métaphorique pour dire l'Indicible à son incapacité à rendre ce qu'ils ont vécu. En cela, le Pseudo-Denys représente le père de la mystique chrétienne. Dans le premier chapitre du « De mystica theologia », il présente Moïse comme celui qui s'est libéré de toutes les choses visibles et, libéré, pénètre dans la secrète ignorance. Là, il fait taire toute perception, abandonne toute connaissance et adhère à l'impalpable. Là, il appartient complètement au transcendant, il ne s'appartient plus ni n'appartient à personne d'autre qu'à Celui qui transcende tout. Moïse, qui deviendra la figure du mystique chrétien, s'unit à l'inconnu et inconnaissable par l'inactivité de toute connaissance. Alors, dans l'union et l'abandon, il connaît au-delà de l'intelligence, il reconnaît que la plénitude de la connaissance est l'ignorance.

Dès le « Cantique des cantiques », il est évident que pour dire l'expérience unitive, et donc toujours quelque part amoureuse, s'impose un autre langage que le langage usuel. L'expérience unitive transporte l'être dans un état différent de son état quotidien, il ne peut donc user des mots communs pour la raconter. Les commentateurs du « Cantique des cantiques », Origène en chef de file pour le monde chrétien, sont bien conscients, non seulement de la nécessité d'interpréter mystiquement, allégoriquement, les passages amoureux voire érotiques de la poésie sacrée mais également du fait que l'expérience narrée dans le poème nécessitait un langage plus proche de la sphère affective que de la sphère rationnelle.²¹

Cette affectivité du texte se trouve dans la résonance du verbe. C'est ce que souligne Bernard de Clairvaux : les paroles du texte sacré, celles du « Cantique des cantiques » en l'occurrence, résonnent de manière suave et provoquent par là même l'affect (*suaviter sonat, affectum mulcet*).²² La résonance sera néanmoins magnifiée

21 *Affectus locutus est, non intellectus*, dit Bernard de Clairvaux, *Sermones super Cantica Cantorum*, LXVII, II, 3.

22 Ibid.

par la musique car cette dernière redouble la suavité des mots par celles des sonorités adaptées, accentue l'affect du texte et entre en résonance avec les affects de l'âme.

En effet, la musique est, justement, un langage qui « entretient un lien occulte avec toute la gamme des affects », comme le constate Augustin dans un passage infiniment repris et commenté.²³

La théorie grecque de l'*ethos*, selon laquelle la musique imite, véhicule et fait pénétrer les affects dans l'âme de l'auditeur, fait partie intégrante du paysage culturel médiéval (d'Augustin dans les « Confessiones », elle perdure à travers les commentaires à l'œuvre augustinienne et, dans divers ouvrages, à travers les passages du troisième livre de la « République » de Platon transmis notamment grâce au « De Legibus » de Cicéron et au « De institutione musica » de Boèce). L'idée de la musique qui modèle l'âme selon les affects qu'elle module conduit à reconnaître la valeur de la musique pour la liturgie chrétienne à un double niveau : elle dispose les fidèles et magnifie les paroles saintes. Ces effets combinés mènent à l'idée que la musique de culte enrichit le texte des Écritures et porte sa signification plus profondément dans le cœur comme lieu d'intelligence réflexive. En cela, la musique liturgique qui soutient le texte sacré possède une valeur herméneutique. Faisant mieux pénétrer le sens du texte dans l'intelligence du fidèle, elle lui permet de mieux le comprendre.

V. « Sensum litterae fecundare » : valeur exégétique de la musique

C'est cette valeur exégétique du chant liturgique que Bernard de Clairvaux, sur les traces d'Augustin, met en exergue, indiquant par là même le rôle exégétique et gnoséologique de la musique, son rôle dans l'interprétation et dans la connaissance du texte sacré. Le chant liturgique, dit-il, ne doit pas évacuer le sens du texte, mais le « féconder ».²⁴ La musique ne joue pas seulement sur les affects de l'auditeur, l'incitant par exemple à la piété ou autre sentiment religieux, mais, dans son union au texte sacré, elle possède une vertu exégétique propre. L'expression « féconder le sens du texte » employée par Bernard à propos du chant liturgique se trouve également dans son sermon sur le « Cantique des cantiques » évoqué ci-dessus. Les paroles sont alors « suaves par la grâce qui les habite, fécondes de sens et de profonds mystères ».²⁵ Et le texte poursuit sur la valeur médicale des paroles saintes : « délicieuses au goût », elles sont comparées à « une nourriture solide et une médecine efficace » (*deliciosa ad saporem, solida ad nutrimentum, efficax ad medicinam*) ;²⁶ goût si cher aux mystiques médiévaux qui en font le sens privilégié de

23 *In voce atque in cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur*, Augustin (note 1), X, 33, 49.

24 Bernard de Clairvaux, Lettre, 398.

25 *Sunt enim quam suaves ad gratiam, tam fecundi ad sensus, tam etiam profundi ad mysteria*, Bernard de Clairvaux (note 21), LXVII, I.

26 Ibid.

leur moment unitif et parallèle que l'on retrouvera souvent dans les visions musicales qui sont à la fois repas de l'âme et du corps et médecine de l'âme.

La connaissance et la compréhension du sens intérieur du texte sacré, signification spirituelle, allégorique, mystique, dévoilement du mystère : des mots comme autant de synonymes, sont, au Moyen âge, intimement dépendants de l'affect comme point de départ de l'herméneutique sacrée. Or l'affect est réveillé par la résonance du texte, résonance matérielle dans la sonorité du verbe, résonance magnifiée dans sa mise en musique, résonance intérieure que les résonances sonores actualisent, permettant la connaissance et compréhension intérieure des mystères du texte.

De cette puissance affective (et donc herméneutique, mais aussi thérapeutique) de la musique, il peut évidemment aussi être fait mauvais usage.

VI. Anagogie et analogie musicale

Au fondement de toute réflexion philosophique et théologique sur la musique, de Platon à la patristique grecque et latine, il y a la conscience aiguë de l'ambiguïté fondamentale, irréductible de la musique (comme de tous les arts et de tous les sens) : elle est porte d'accès à la contemplation des réalités divines, voire à l'union mystique, mais elle est également porte d'accès aux univers diaboliques (luxure, péché).

C'est la double affirmation de Clément d'Alexandrie par exemple, selon qui le sens mystique des réalités divines est contenu dans les modes musicaux mais la musique peut mener à la luxure et à la folie. La musique et ses composantes sont ensemble une pratique, un art sonore objet d'une expérience, et une spéculation riche de métaphores. Ainsi, la musique possède-t-elle aussi un sens littéral, sa pratique, et un sens allégorique lorsque les vocables musicaux signifient une autre réalité, lorsqu'ils sont des mots pour désigner quelque chose d'autre sur la base d'une analogie, par exemple structurelle ou lorsque, dans la tradition pythagoricienne et platonicienne christianisée, la musique est ordre du monde, accord des éléments, harmonie des saisons, rythme du temps planétaire et ratio de l'âme.

Dans son sens allégorique, la musique est aussi l'accord entre l'Ancien et le Nouveau Testament, entre les facultés de l'âme humaine, entre les fidèles d'une même confession. « Tu pourrais également comprendre par < musique > l'accord, affirmé dans l'Église entre la Loi et les prophètes ainsi que les Apôtres avec l'Évangile, sans oublier par voie de conséquence, l'unisson qui existe d'un prophète à l'autre », commente Clément.²⁷ La pluralité de significations est le propre du sens allégorique du terme. Il en va de même pour les composantes de la musique, ses intervalles – l'unisson dans le passage à peine cité – ou les instruments musicaux. « Le psalmiste possède sans doute une

27 Clément d'Alexandrie, *Stromate VI*, XI, 88, 5. Toutes les citations de cet ouvrage sont extraites de Clément d'Alexandrie, *Les Stromates VI*, Introduction, texte critique, traduction et notes par Mgr Patrick Descourtieux (Sources chrétiennes 446), Paris 1999.

cithare qui, selon une première explication, désigne allégoriquement le Seigneur, et, selon une seconde, ceux qui touchent les âmes de près, sous l'action du Seigneur ».²⁸ Mais la cithare est aussi l'homme, instrument vibrant sous les doigts de Dieu.²⁹ C'est l'ancienne métaphore platonicienne³⁰ de l'être humain comparé à un instrument de musique à cordes et qui féconde les réflexions anthropologiques autant que les spéculations philosophiques et théologiques de l'Antiquité tardive et du Moyen âge (divers exemples médiévaux en sont donnés dans ce volume, dans les contributions de Mariel Mazzoco, Caroline Emmelius et Isabelle Fabre).

La littérature médiévale, notamment la littérature mystique, se fait l'héritière de ce vaste patrimoine allégorique où la musique et ses composantes désignent des réalités spirituelles ou des concepts théologiques. Mais, si Clément pense la musique dans sa dimension métaphorique, en tant que signe à interpréter et réalité matérielle désignant une série d'autres réalités, il pense aussi la musique pratique et ses dangers éthiques : « il faut s'adonner à la musique pour s'ordonner le caractère et avoir bonne contenance ».³¹ S'il est une bonne musique qui tempère les passions et ordonne l'âme, il en est forcément une autre qui produit des effets contraires : « il faut rejeter comme superflue la musique qui affadit les âmes et les plonge dans des états variés, tantôt plaintifs, tantôt lascifs et sensuels, tantôt exaltés et fous ».³²

Ce sont ces définitions de la musique que Boèce théorise, récupérant la musique comme ordre universel (*musica mundana*), comme composé humain (*musica humana*) et manifestation sonore de l'ordre dans une composition (*musica instrumentalis*). La tripartition boécienne comme conception de la musique pour le *quadri-vium* médiéval définit la complémentarité entre musique pratique et spéculative dans l'union du macrocosme et du microcosme, de l'être dans l'accord de ses facultés de l'âme, de l'âme et du corps et dans les proportions de son corps, autant que les dimensions morales de l'art des sons (voir la contribution de Brenno Boccadoro). Et la théorie musicale boécienne, partie intégrante de la culture médiévale au-delà de la stricte sphère musicale, peut servir de clé interprétative pour certains textes poétiques et littéraires médiévaux (voir la contribution d'Anna Sziráky).

D'où la distinction entre la valeur anagogique intrinsèque de la musique spéculative et cette même valeur anagogique potentielle de la musique pratique. D'où la méfiance à l'égard de la musique manifestée par à peu près tous les Pères et la confiance dans l'usage de la bonne musique comme outil de contemplation, comme outil de savoir, comme outil d'extase, voire d'union.

28 Clément d'Alexandrie (note 27), VI, XI, 88, 3.

29 Protreptique, I, 5, Introduction, traduction et notes de Mondésert, Claude, 2^e édition, revue et augmentée du texte grec, avec la collabor. de Plassart, André (Sources chrétiennes 2), Paris 1949.

30 Platon, Phédon 85e–86c.

31 Clément d'Alexandrie (note 27), VI, IX, 89, 4.

32 Ibid., 90, 2.

Augustin ajoutera qu'il ne s'agit pas seulement de la bonne musique, mais du bon usage de la bonne musique – car il situe le danger moral au cœur de la musique sacrée. Il va un pas plus loin : il ne dit pas, comme disaient Clément ou Chrysostome dans son « *Contra ludos et theatra* » par exemple, la musique profane est diabolique, le chant des psaumes est divin et porte au divin. Il dit : la musique sacrée peut être la porte des enfers. Il dit : à l'écoute des chants des psaumes, j'ai joui (*sed delectatio carnis meae*), et, même si dans un premier temps, je ne m'en rendais pas compte, en y pensant je suis conscient que j'ai péché (*Ita in his pecco non sentiens et postea sentio*).³³

Ceci dit, si le fidèle peut faire bon usage de la bonne musique comme outil de contemplation voire comme outil d'union mystique, certains n'auront pas besoin de l'outil. L'idéal du croyant est de se passer d'outil. Cette idée est présente chez Philon d'Alexandrie (le chant immatériel, le chant de l'âme, prévaut sur le chant matériel), puis chez les Pères de l'Église, elle est magnifiée par les mystiques médiévaux qui, dans l'expérience directe qu'ils ont du divin, se passent de tout médium, de tout outil, de toute aide. L'union mystique se libère de tout médium, le chant des psaumes n'est plus un outil pour rejoindre l'extase, il peut au contraire l'entraver car tout médium est par définition un obstacle au contact immédiat.

VII. Spécificité de la musique dans les discours mystiques

Dès lors se pose la question, qui est au centre de ce volume, de savoir quels seraient les rapports entre la mystique comme expérience de Dieu dans la vision, l'extase, l'union et le langage musical. Et là, on voit se dessiner une pluralité de définitions de la musique, qui reflète la polysémie du terme au Moyen âge. On voit aussi la musique s'éloigner de la tradition boécienne et de son appartenance au *quadrivium*. Ce n'est pas tant la musique comme mathématique, reflet de l'ordre cosmique dans toutes les variations médiévales qu'elle connaît, qui est en jeu dans le discours mystique mais sa nature langagière et ses dimensions allégoriques, métaphoriques et spirituelles qui naissent comme autant de catégories musicales à part entière dans la culture médiévale.

Bien sûr, une première déclinaison de ce rapport revient à poser la question : Quelle musique pour rejoindre l'extase et l'expérience de Dieu (voir les contributions de Ghislain Waterlot et Fabien Guilloux) ? Elle est peu représentée dans ce volume car la plupart des mystiques parlent d'une autre musique et insistent sur les limites de la musique pratique, sensible. Ce n'est pas tellement ses dangers moraux qu'ils soulignent, mais son inutilité pour qui, ayant atteint un certain degré de perfection dans la relation d'amour avec Dieu, se passe des moyens sensibles pour atteindre l'extase, le ravissement, l'union.

33 Augustin (note 1), X, 33, 49.

Une seconde déclinaison de ce rapport pose la question : Quel langage musical pour témoigner de l'expérience mystique, l'expérience de Dieu ? Comment témoigner de l'extase, de l'aliénation des sens et de la raison en Dieu ? Quel langage est-il possible d'utiliser et le langage musical a-t-il des particularités ? Étant donné que l'expérience mystique dépasse la raison, le langage rationnel n'est pas adapté pour narrer cette expérience (c'est l'enseignement du « Cantique des cantiques », de Pseudo-Denys ou de Bernard de Clairvaux et que n'importe quel mystique médiéval réactualise). Et pourtant, s'il faut dire Dieu pour ne pas taire sa grandeur, il faut dire l'expérience de Dieu pour témoigner du don de cette grâce et pour inviter d'autres à désirer cette union.

La musique est-elle un langage au-delà du verbe rationnel qui serait plus apte à raconter l'expérience ? Ce sont les réflexions sur le statut de la métaphore musicale et sur la musique sensible, lorsque le langage musical devient une grammaire pour témoigner de l'indicible, qui sont en jeu.

Cette musique pratique dit aussi comment la simple dimension sonore du langage, en deçà de ses mises en compositions musicales, peut être un dépassement aux limites du verbe rationnel, comment le son, la voix, l'expression ou l'inflexion vocale peuvent se substituer au verbe (voir les contributions de Brenno Boccadoro et René Wetzell).

Enfin, une troisième déclinaison du rapport entre mystique et musique est ce qui est parfois simplement nommé « musique céleste »³⁴. En effet, sur le modèle du chant angélique présenté dans le livre d'Isaïe (6, 3), au sein de la littérature patristique et médiévale, essentiellement celle de mystique, émerge une catégorie musicale dont la musicologie contemporaine est sans doute moins consciente par rapport à la traditionnelle tripartition boécienne, à savoir celle de musique spirituelle. Cette musique est intrinsèquement liée à l'expérience de Dieu. En témoigne Augustin, non plus dans le récit dramatique de l'effet de la musique sensible le conduisant au péché de l'ouïe, mais, toujours dans les « Confessiones », dans le récit du chant de Dieu qu'il perçoit par son ouïe intérieure (*in interiorem melodiam tuam*).³⁵ Les cinq sens extérieurs trouvent leurs compléments dans les sens intérieurs et, comme la musique sensible résonne à l'oreille du corps, la musique spirituelle résonne à l'oreille de l'âme (ou oreille du cœur). La musique intérieure, spirituelle, chant de l'âme, chant du cœur, chant angélique des visions musicales, chant de Dieu, forme une catégorie à part entière dans la pensée médiévale qui s'offre à l'historien au sein de la littérature mystique plus qu'au sein de la théorie musicale (voir les contributions d'Enrico Fubini, Isabelle Fabre, René Wetzell, Fabien Guilloux, Laurence Wuidar). Hildegard von Bingen, François d'Assise, Catherine de Bologne, Christina de Stommeln, Henri Suso, Jean Tauler, Richard Rolle, Hadewijch d'Anvers, Mechthild de Magdebourg, Nicolas Oresme, Jean Gerson sont certains des personnages qui, au fil des pages de ce volume, construisent un fragment de l'histoire des rapports entre mystique, langage et musique.

34 Sequeri, Pierangelo, Art. Musica celeste, dans : Nuovo dizionario di mistica, Città del Vaticano 2016, p. 1588.

35 Augustin (note 1), IV, 15, 27.