

PENSER LA MUSIQUE : LA PART DU DIABLE

Dominique Bertrand

Dominique Bertrand (Trouveurdor@wanadoo.fr), musicien et compositeur, collabore depuis trente ans à diverses recherches (musicothérapie, psychanalyse, théâtre, danse, poésie), suivant le fil des questions posées par lois de la résonance et de la musique, depuis l'univers des mythes jusqu'au fonctionnement psychique en passant par la pédagogie musicale. Il vient d'écrire La prière du serpent (Editions Signatura).

ENTRE DEUX

Métaphore de la métaphore

Penser la musique est une entreprise délicate : difficile de faire entrer la musique dans les catégories de la pensée sans que la pensée se retrouve prise dans la dynamique de la musique, soulevée hors d'elle-même à la lisière de la poésie ; comme si la musique résistait à jouer complètement le rôle d'« objet », allant jusqu'à contaminer l'outil même qui voudrait l'objectiver ; comme si elle n'était « objet » qu'en partie, et que la part échappant à la saisie n'avait pas de statut propre dans le domaine de l'intelligence. Mettant en échec tout couple d'oppositions binaires (qui fondent toute entreprise logique), elle en appelle à la nuance, à l'ambiguïté, au glissement, à la réversibilité, au bouclage, à l'auto-référence, à l'abîme. C'est là sa grâce. En présence de cette grâce, la pensée ne peut tenter de surmon-

ter ses propres limites sans se retrouver, démunie de toute efficacité analytique, au pied du mur de l'exigence poétique ; ne sachant plus alors si c'est la musique qui est la métaphore de la parole qui parle de la musique, ou le contraire.

Musiques

Préciser notre « objet » n'est pas une mince affaire. En effet, du strict point de vue artistique, il est assez clair que la musique balinaise ne peut s'approcher de la même façon que la musique classique occidentale, celle des chamans aborigènes, les recherches contemporaines, le jazz, le rap ou la chanson française ; de même, si l'on prend la perspective « fonctionnelle », les berceuses ne semblent pouvoir être mises dans le même sac que les musiques militaires ou les chansons paillardes, les musiques de clips publicitaires, celles qui bruissent dans les supermarchés et les gares, celles qui servent à danser, à marier, ou à marquer le pas lors de la marche ultime vers le cimetière...

Cette dimension fonctionnelle prend aujourd'hui (technologie aidant) des proportions considérables : booster la consommation, détendre le patient avant l'intervention du dentiste, masquer la solitude dans l'ascenseur ou les trous dans la conversation au restaurant, organiser les rituels religieux, soulever la foi

jusqu'à l'incandescence, distraire les vaches pendant la traite (ou les téléspectateurs pendant l'audimat), faire lever le bras (ou le poing) et rythmer le pas cadencé de ceux qui vont tuer ou se faire tuer... La liste pourrait s'allonger, qui oblige à ne pas cantonner la musique dans l'empyrée des « arts purs » (où elle trône pourtant avec une souveraineté naturelle indiscutable), et réaliser qu'elle prête la main à maintes formes d'entreprises humaines, jusqu'aux plus douces, flirtant avec le fantasme du pouvoir absolu. Pour compliquer la donne (et effarer un peu plus le projet de « penser » la chose), la plasticité propre à l'art musical lui permet de s'immiscer dans l'activité d'autres arts, comme la danse, la poésie, le théâtre, le cinéma, et d'y acquérir des formes propres.

Là encore donc, impossible de séparer ces deux dimensions, le fonctionnel et l'artistique, vu que c'est en usant des mêmes moyens qu'elles se manifestent, et qu'une même musique peut servir de multiples fonctions : il est tout à fait possible de transformer une œuvre de Bach en instrument de torture, par exemple. Ainsi, « l'Art Pur » musical ne craint pas la boue. Par-delà le bien et le mal (ou bien en deçà), la musique n'a aucune morale, jouant la vierge comme la prostituée pour mieux se faire insaisissable en sa profusion même, et nous retourner notre question en écho fortement diffracté.

Cette diversité d'approche transforme toute tentative d'« objectivation générale » en une entreprise aussi colossale que vaine, d'autant plus que, pour en rajouter une louche, toutes les formes musicales ont une capacité étonnante de s'influencer réciproquement (voir l'influence impressionnante des lamentations des esclaves noirs, devenues blues, jazz et rock, sur la planète entière aujourd'hui, ou celle du jazz sur les solistes de l'Inde) et que, de plus, *la musique témoi-*

gne de sa capacité d'évoluer avec le temps, en transgressant ses propres règles ! Cette diversité spatiale et temporelle complique terriblement l'enjeu, exigeant de définir un cadre, une « métarègle » qui serait capable de rendre compte de ces transformations de la règle.

Ambiguïtés

D'un point de vue logique, la nature de la musique met en échec le principe d'exclusion binaire sur lequel nous fondons le principe d'identité. Par exemple, le couple d'opposition interne/externe se retrouve en situation de flou total en présence de cette ambiguïté, dont la délicatesse fait toute la « grâce » de l'art : une « note » est en fait « secrètement » constituée d'un alliage de notes diverses, selon la loi de diffraction harmonique (qui est une loi physique). Ainsi, un do génère un do à l'octave, plus une quinte, puis une quarte, etc. (qui sont des intervalles « naturels » se mêlant pour former l'« enveloppe » de la note, son « timbre »). Ainsi, jouer sur un piano deux notes à l'octave l'une de l'autre, c'est faire entendre *au dehors* de la première note une note *qui se trouve déjà en elle* ; comme un processus d'extériorisation qui dévoilerait à l'extérieur la structure intérieure : c'est là le fondement même de la notion de « Résonance ».

Le couple d'opposition Même/Autre se trouve ici dans le même flou, comme en témoigne là encore l'octave : de quelle nature est donc la « différence » entre do grave et do aigu ? L'acoustique nous apprend que le second vibre deux fois plus que l'autre, mais l'oreille entend surtout une profonde unité, des époussailles parfaites. Il semblerait qu'entre unité et dualité, entre Identité et Altérité, la musique nous offre un cas de figure qui joue très finement des deux.

Cette ambiguïté se retrouve dans la fonction « matricielle » de cet intervalle d'octave qui est celui qui « contient » la gamme tout entière : ainsi le passage du dedans au dehors extériorise un « contenant » qui permet toutes les permutations de l'altérité, le jeu des autres notes.

Là encore (et toujours à cause de l'ambiguïté de notre intervalle d'octave), la notion d'identité déjoue l'approche exclusive : l'intervalle de quinte, par exemple (do grave-sol), trouve son complémentaire dans l'intervalle de quarte (sol-do aigu) ; une quinte plus une quarte donne une octave ; l'ambiguïté réside ainsi dans le fait que deux intervalles nettement différents désignent comme un double rapport possible entre do et sol, fondé sur le retournement. Il en est de même pour les autres intervalles (sixte/tierce ; septième/seconde ; octave/unisson : chacun est comme la réversibilité potentielle de l'autre), ce qui permet de saisir que la totalité du tissu musical est traversé de cette étrange approche identitaire « inclusive », qui fait que le Même puisse être l'Autre sans cesser d'être lui-même. Ce qui soulève un problème technique majeur : *notre projet n'est il pas avorté dès le départ, si aucune distinction binaire ne peut se fonder comme référence à cet espace flou, pour tenter de mettre un ordre minimal dans cette profusion infiniment mouvante ? Un simple point d'appui pour soulever le monde...*

Acoustique et Musique : Nature et Culture...

Face à cette complexité, revenons au minimal « physique » : toutes les musiques possèdent au moins un dénominateur commun, qui sont *les lois fondamentales de la résonance* ; la diffraction naturelle d'un son unique en ses « harmoniques » (mul-

tiples entiers de la fréquence de base : l'octave double la fréquence de base, la quinte la triple, etc.) y joue un rôle essentiel, ainsi que les phénomènes d'interférences liés à la superposition de plusieurs sources vibrantes (contraintes résonnantes) ; mais si l'acoustique permet de rendre compte des « conditions » de l'expression sonore, elle ne peut rendre compte du fait qu'il s'agit de musique, ni que celle-ci puisse fleurir sous autant de perspectives différentes, et encore moins « évoluer » historiquement : les lois physiques n'évoluent pas.

Cependant, là encore, la distinction ne peut être aussi claire, et les rapports ambivalents entre les lois de l'acoustique et celles de la musique n'ont cessé d'opposer les spécialistes : musiciens, compositeurs, luthiers, philosophes (la querelle entre Rameau et Rousseau en est un exemple célèbre). En effet, les premières harmoniques issues de la diffraction d'un son unique présentent la particularité d'être en consonance naturelle, et leurs rapports servirent (consciemment ou non), de fondements aux lois musicales. Par exemple, un très grand nombre des musiques du monde reconnaissent dans l'intervalle d'octave et celui de quinte une sorte de dimension « matricielle » et structurelle (intervenant dans la construction des échelles sonores ou la répartition des voix) : or ces deux intervalles sont ceux qui apparaissent, dans cet ordre, comme les deux premiers « moments » de la diffraction harmonique naturelle ; ces intervalles se présentent donc comme la « matière première » de la musique, tant dans son organisation que son « sens ». Ce fut, il y a vingt-cinq siècles, l'intuition de Pythagore : la célèbre « Musique des Sphères » qui relie l'âme au cosmos par la médiation des harmonies. Elle fut « convertie » par saint Augustin, saint Denis l'Aéropagite et

Boèce en ce « Chœur des Anges », dont les chants célestes tissèrent le berceau de l'Occident chrétien.

Autrement dit, si les lois physiques n'évoluent pas, ce sont bien elles qui servent de référent (plus ou moins « conscient ») à l'évolution de notre art. Le critère de valeur accordé aux consonances naturelles se relativisa au cours des siècles, jusqu'aux recherches contemporaines qui effacent les rapports hiérarchiques classiques entre les notes, font disparaître ces intervalles dans des divisions microtonales, introduisent le bruit, le hasard, etc. De toute évidence, l'homme possède la capacité d'inventer des intervalles qui n'existent pas dans la nature, de les considérer comme « musicaux » ; il y a bien là « quelque chose » qui ne tient pas compte des lois naturelles, pouvant les transgresser pour en inventer d'autres, et c'est ce « quelque chose » qui semble faire à la fois l'homme, et la musique, comme le fruit d'une même « singularité non naturelle ».

Nature ? Culture ? Il semble bien que là encore, la musique se refuse définitivement à trancher la question, glissant son onde entre les deux, et notre quête de pensée se doit de penser ce nouvel entre-deux : quiconque fait l'expérience de la musique sait bien que les lois de la résonance imposent leurs conditions de façon implacable (ne serait-ce que l'acoustique de la salle, hantise de tout musicien en tournée), mais que celles-ci disparaissent « en tant que telles » pour se muer en assomption intérieure, dans l'effervescence provoquée par le fait musical. Le son acoustique semble être au son musical ce que le jus de raisin est au vin : le premier disparaît dans le second, tout en lui donnant toutes ses qualités... une subtile transformation de la matière première, naturelle, finement guidée par l'homme, afin d'y goûter une ivresse particulière.

Occident

Ce vaste panorama dessiné à grands traits, considérons une singularité remarquable dans le paysage global : *la façon dont la musique occidentale se distingue de toutes les autres* en approfondissant les possibilités polyphoniques de façon incomparable, et surtout en inventant ce qui constituera sa « signature » : la *Tonalité* (permettant la *Modulation*, impliquant l'*Égalisation du Tempérament* de la gamme). Aucune autre musique sur la planète ne franchit ce saut logique permettant de passer d'une tonalité à une autre, au cours d'une œuvre, qui orienta le destin de l'écoute occidentale de façon décisive. Pourquoi ? Il est sans doute difficile de répondre à cette question, mais il est impossible de dissocier ce fait du « pouvoir » singulier que l'Occident déploya sur la planète au même moment : c'est simultanément à l'essor de la musique tonale (la « Grande Musique »), que la colonisation changea le visage économique du monde, l'Occident s'assurant une richesse et un confort qui ne firent que se confirmer au cours de deux derniers siècles, et prétend aujourd'hui à l'empire technologique sur la planète. En se gardant de jouer hâtivement de la relation de cause à effet, la juxtaposition des deux faits mérite question... Le tempérament de la gamme comme arme de guerre ?

UN VECTEUR TRANS-TEMPOREL

Articulation historique

La musique occidentale, enracinée aux principes de Pythagore, est ainsi fondée sur des lois « naturelles » qu'elle transgressa : au XX^e siècle, les compositeurs n'en tiennent plus compte dans leur processus

créateurs, rejetant les lois naturelles au profit de lois inventées ou logiquement déduites. Comment est-on passé entre ces deux extrêmes ? De quelle nature est donc cette mutation ? Quel est donc le « ferment » qui permet à la musique (et donc à l'oreille musicale) de se détacher progressivement de sa matrice naturelle ? Pour « entendre » quelque chose à cette question, il faudrait pouvoir traverser d'un seul geste toute l'épaisseur de l'histoire musicale, avec un même vecteur qui resterait inchangé (malgré toutes les mutations de la « valeur » que les lois musicales soutiennent selon le goût du siècle).

Rêvons : un vecteur trans-temporel stable, qui soit signifiant aussi bien sur le plan acoustique que sur le plan du « sens musical », et participe donc de « l'intelligence sensible ». Un vecteur qui puisse rendre compte du saisissable et de l'insaisissable propre à la musique, du mesurable comme de l'incommensurable. Quelque chose comme le vecteur de l'intelligence musicale ?

Diabolus in Musica

Cessons de rêver : ce vecteur existe (sinon le concept de « musique occidentale » n'aurait pas le moindre sens, même si celui-ci paraît délicat à « définir »). Il se situe en un lieu où l'on n'aurait pas pensé le chercher de prime abord qui est la face cachée de la musique, son ombre : la *dissonance*, là où la plénitude manque, la blessure sonore. Ce qui oblige à se détourner des séductions évidentes proposées généreusement par la musique, *pour aller voir du côté de ce qu'elle interdit pour pouvoir exister*. Si toutes les lois de l'harmonie jouent avec grâce de leurs ambiguïtés, déroutant l'activité mentale (et ce n'est pas la moindre de leurs grâces), *c'est à leur*

fondement même que nous trouvons l'exclusion binaire qui nous manquait : l'interdit fondateur de la règle, la Pierre Fondamentale « occulte ». C'est là (et là seulement) que la pensée peut « mordre » ; c'est là que nous placerons notre levier d'Archimède à la mode pythagoricienne.

Si l'on ouvre le zoom temporel au plus vaste, il est clair que la dynamique de la musique occidentale se caractérise par l'intégration progressive des dissonances, dans le cadre défini par la diffraction des premières harmoniques, naturellement consonnantes entre elles.

Parmi toutes les possibilités de dissonances contenues dans la gamme, il en est une qui reçut historiquement une place centrale, nommée « dissonance parfaite », et par là même opposée à l'intervalle d'octave, considéré bien sûr comme consonance parfaite. Cette dissonance, interdite en musique à l'époque médiévale, reçut deux appellations : le triton, parce qu'elle se tient dans l'intervalle entre trois tons entiers, et le Diabolus in Musica, sans doute pour rendre compte de l'insoutenable grincement de dents qu'elle provoquait chez les moines de l'époque.

Les vertus du vecteur Diabolus

Double – Entre acoustique et musique, entre sensible et intelligible, entre mesurable et incommensurable, le triton se tient fort confortablement, comme s'il y était né. Précisons sa valeur : 3 tons, soit 6 demi-tons, soit la moitié d'un intervalle d'octave (12 demi-tons). Autrement dit : *la dissonance parfaite est un intervalle qui se dédouble lui-même en divisant exactement la consonance parfaite en deux intervalles jumeaux, aussi insoutenables l'un que l'autre*. Soit : la consonance référentielle et matricielle

est construite de deux dissonances égales : la relation de complémentarité paradoxale entre le triton et l'octave est remarquable, cette dissonance-là n'est pas « n'importe quoi », mais une sorte de double inversé, portant le nom de « Diable ».

Cela implique une singularité qui le différencie de tous les autres intervalles : *il n'a pour renversement que lui-même* (Narcisse sonore ?). Nous avons vu que tous les autres intervalles présentent une asymétrie à l'intérieur de la matrice de l'octave, chacun possédant donc un renversement qui lui est complémentaire (quinte/quarte, sixte/tierce, etc.) ; *le Diabolus n'échappe pas à cette loi, sauf que là, son complémentaire, c'est lui-même, en écho/miroir.*

Cette insistance sur le thème du « Double » oblige à une distinction : d'une certaine façon, l'octave et le triton conjuguent ensemble tous les aspects de ce concept, de façon contradictoire. L'octave apparaît a priori comme la version « positive » : deux fréquences distinctes dont l'une vaut le double de l'autre, qui se conjuguent si intimement qu'elles méritent absolument leur appellation de consonance parfaite. Le Diabolus, coupant l'intervalle d'octave en deux, se présente au contraire comme la dimension « négative », présentant la plus grande altérité possible avec les deux pôles de l'octave, générant une tension maximum ; il se révèle donc en négatif comme « l'envers de l'octave ».

Pivot des harmonies – Paradoxe : se tenant interdit au beau milieu de l'octave, c'est autour de sa muette présence que les autres intervalles jouent avec leur complémentaires, si bien que *la dissonance parfaite se tient à la place du pivot secret de tous les mouvements combinatoires permettant les jeux de l'Harmonie !* La dissonance parfaite organisant secrè-

tement les lois de la beauté ? Le Diable au centre du jeu psychique ? En se souvenant de la troublante ambivalence identitaire entre les intervalles complémentaires, à la fois « même » et « autre », la fonction de pivot jouée par le diabolus semble bien le placer, de façon étonnamment contradictoire, au cœur même du processus identitaire, comme référence même de l'« ambivalence fondatrice ».

Doublement actif – Une autre de ses caractéristiques « acoustiques » est de se trouver à la fois le plus loin possible des deux notes de l'octave, et très proche de l'autre « consonance royale », la quinte, qui joue un rôle de « second souverain » dans la hiérarchie des valeurs consonantes naturelles. (L'octave étant le rapport de 2 à 1, la quinte exprime le rapport de 3 à 2). Le Diabolus se trouve tout près (un demi-ton en dessous) de la quinte, et subit donc un phénomène d'attraction. Cela génère une tension qui vient renforcer celle qu'il entretient avec les deux pôles quasi-jumeaux de l'octave ; c'est donc en rapport avec les deux référentiels de la structure hiérarchique des « valeurs consonantes », l'octave et la quinte, que le Diabolus joue de son intenable position.

Le roi, la reine, et Pythagore

En Inde par exemple, le Diabolus ne pose pas les problèmes qu'il nous posa, mais le cadre de référence est le même : en accordant le luth, la tradition nomme la note de base le roi, qui soutient l'ensemble sous la forme du mode choisi (le « Raga »), la note située à la quinte étant la reine, second référent des mouvements de permutations de la ligne mélodique. Cette double référence n'est pas propre à

l'Inde : l'Occident en fit son miel. C'est à *Pythagore* que l'on doit l'émergence théorique de cette perspective : il « prend les mesures » de l'harmonie naturelle, y découvre les vertus de l'octave et de la quinte (et, par elles, les nombres célestes 7 et 12 structurant le cosmos), entre en extase devant les potentialités impensables de cette découverte, invente la gamme à sept degrés à partir de la quinte, et génère la première version mathématique de la Musique des Sphères. Jusqu'à lui, les lois de la résonance semblent mener inconsciemment l'esprit des musiciens comme un principe unique et « non distanciable » ; avec lui, elles entrent dans la conscience, et le calcul. *Cette captation de l'événement naturel par la logique des nombres peut à juste titre être considérée comme l'acte de naissance d'une forme « d'intelligence musicale » nouvelle* ; celle qui débouchera sur l'écriture musicale, et la complexification permanente au cours des siècles de ce que l'on appellera la « Grande Musique » occidentale.

Voilà pour les vertus acoustiques de notre diable, semblant réunir effectivement toutes les propriétés que l'on attribue au Diable : *il Dia-bole, divise, en retournant la valeur en son contraire*. Le Diable comme principe de la réversibilité.

Le Monstre métaphysique

Qu'en est-il de cette exigence, permettant à notre vecteur « idéal » de pouvoir jouer à la fois de ce que la pensée peut saisir en mesurant, et de ce qui lui échappe, *le mesurable et l'incommensurable* ? Cela semble beaucoup demander : une sorte de monstre métaphysique semblant se jouer de toutes les contradictions avec une plasticité aussi étonnante qu'omniprésente. Mais le Diabolus semble à la

hauteur de tous les défis, accomplissant pour celui là un grand-écart stupéfiant entre les siècles (an 1000/- 500), les registres sensoriels (de la vue à l'ouïe), psychiques (de la perception à la conception) : c'est le fameux « Secret de Pythagore ».

LA FÉCONDATION PAR L'OREILLE : LE SECRET DE PYTHAGORE

Le philosophe et le forgeron

Pythagore avait l'oreille sensible, et les forgerons font du bruit. En passant près de la forge, il serra instinctivement les mâchoires (contractant ainsi les osselets de son oreille moyenne), comme tout le monde le fait spontanément dans ces cas-là pour se protéger de l'agression ; il *entendit* alors que les bruits étaient des sons, possédant des hauteurs différentes, et il *vit* que cela semblait dépendre de la taille du marteau frappant sur l'enclume. En un éclair d'illumination, il en déduisit aussitôt que cela pouvait se *mesurer*. Il vérifia sur une harpe que non seulement l'intuition était juste, mais encore que les rapports largement consonants semblaient magnifiquement obéir aux rapports de nombres entiers, briques virtuelles de son architecture cosmique ! Il inventa ainsi la gamme musicale et les mathématiques, et mourut sans savoir que ce n'est même pas en son hommage que l'on nommera les trois osselets de l'oreille moyenne le marteau, l'enclume et l'étrier, *mais à cause de la forme propre à chacun des osselets* !

Pythagore ne sut donc jamais qu'il avait découvert les lois fondamentales de la musique et des mathématiques de l'Occident en serrant la mâchoire. Étrange mise en abîme entre le dedans et le dehors de l'oreille, le *hardware* biologique et le *soft* informationnel, le processus même de l'Écoute semblant se

retourner sur lui-même dans l'expérience lumineuse et fondatrice du maître de Crotona : *écouter l'écoute* ? Notre premier pas dans l'histoire de l'Occident commence, semble-t-il, en une troublante mise en boucle, qui nous appelle à la plus grande délicatesse : attention, verbe ultrasensible !

L'Incommensurable

Pythagore ne se contenta pas de son extase engendrée de la somptueuse coïncidence entre les Nombres, le Ciel, et la Musique. S'il s'était arrêté là, il n'aurait fait qu'orner par un cadre (d'une belle cohérence numérique) une loi qui, de toute façon, fonde la relation de l'homme à la musique depuis la nuit des temps (la dépendance à l'égard des matériaux sonores et l'implacable « matérialité » des lois de la résonance). La musique du Chaman use d'un instrument spécialement destiné à activer une force spirituelle (un instrument sacré, objet de tabous intransigeants, correspondant symboliquement à une forme animale, végétale ou élémentaire) ; postulant que le monde est né d'un son, elle mime les cris du monde pour s'en emparer. Souvent, l'instrument est un simple générateur d'harmoniques naturelles, comme une trompe (le Shophar), un coquillage, une guimbarde ou un didgeridoo, sans oublier le chant diphonique des Tuvas et des tibétains qui diffracte une seule note d'une seule voix en ses harmoniques constituantes : un véritable arc-en-ciel sonore...

Pythagore ne se contenta donc pas de découvrir le lien entre les nombres entiers et les lois de la résonance : après avoir posé le cadre numérique (la fameuse « Tetraktis »), il entreprit d'une part de construire la gamme musicale qu'il nous légua, et

d'autre part de mettre ces nombres à l'épreuve du monde visuel : la géométrie. Son approche rigoureuse, cherchant à trouver à l'intérieur de la série des « Nombres Naturels » des cohérences et des articulations propres, fit des prodiges : il inventa la démonstration, sous la forme de ce fameux théorème que tout élève de la planète a appris par cœur : le fameux « Carré de l'Hypoténuse » qui fit transpirer bien des débutants, avant de les illuminer de l'évidence : la « cohérence interne » des Nombres était fondée, elle n'a jamais déçu depuis (même si, au passage [19°], les nombres entiers ne devinrent plus qu'une région des nombres, se constituant en communauté avec les irrationnels, les rationnels [dont font partie les entiers], les imaginaires, les complexes, les transfinis, les réels...).

C'est en cette entreprise d'exploration des « rapports » entre les longueurs géométriques et les nombres, que Pythagore tomba sur l'« Os » de sa carrière de philosophe-fondant-le-cosmos-sur-les-Nombres-Entiers : *un nombre qui n'est ni un entier, ni le fruit d'un rapport entre deux entiers ; autrement dit, un « non nombre »*. Le problème, c'est que le non-nombre en question concernait bien une longueur précise, parfaitement déterminée par les deux coins opposés du carré, et que le fait de ne pouvoir la mesurer était difficilement admissible : le postulat du Maître de Crotona affirme que « tout est mesurable ». Serrait-il les mâchoires face au sombre silence de ce nombre radicalement amusical ? La légende peut le laisser supposer, qui le voit interdire à ses disciples la moindre révélation sur ce secret impensable. *Pythagore avait découvert l'Incommensurable* (il donnera naissance à ces nombres qui défilent à l'infini après la virgule, sans ordre repérable : les *nombres irrationnels*). Aujourd'hui, nous appelons le

secret de Pythagore « racine carrée de 2 », mais il faudra vingt-quatre siècles pour que les mathématiques occidentales lui trouvent une place en leur sein, et cela au prix d'un bouleversement conceptuel inimaginable (comme les « nombres imaginaires » qui n'existent point et pourtant ouvre des portes magistrales, ou les « transfinis » qui multiplient l'infini par lui-même). Pythagore appela le monstre « Alogon », « sans logos » (c'est tout dire), sous peine de mort pour le transgresseur éventuel. Évidemment, transgression il y eut, et transgresseur : Hippase de Métaponte, « second » de Pythagore (il s'occupait des apprentis), mathématicien remarquable, dont la légende affirme qu'il fut noyé par ses anciens élèves.

Diagonale/Diabolus

Pourquoi ce détour par un secret géométrique qui valut mort d'homme, en notre quête d'élucider l'interdit musical ? Parce qu'ils sont tout deux marqués de la même griffe : *les deux interdits portent en effet sur le même nombre. Le rapport entre la note de base et celle qui divise l'intervalle d'octave en plein milieu, c'est racine carrée de 2.* (Une fréquence n multipliée par racine de 2 donne une seconde fréquence située à trois tons au dessus.)

Pythagore découvrit-il cette relation diagonale/triton ? Il n'en parle pas. Cela fait peut-être partie du secret, ou de l'insu. Il est vrai qu'il a pu aisément l'ignorer : le triton ne posait pas problème à la musique grecque, et ne se constituait pas comme « objet » singulier ; d'autre part, la transition entre les deux domaines est abrupte, l'analogie entre la diagonale d'un carré et un intervalle sonore n'étant pas d'une évidence limpide, même pour un

génie. Il fallut donc attendre plusieurs siècles pour voir notre « Sans Logos », né en pleine géométrie, resurgir au Moyen Âge déguisé en intervalle sonore clandestin, et ceci selon une dynamique qui intrigue les lois de cause à effet : *les moines qui voulaient éviter la chose à tout prix étaient loin de pouvoir mesurer un nombre irrationnel, et ne pouvaient savoir qu'ils renouvelaient ici l'interdit de Pythagore sous sa forme sonore* ; en effet, les mathématiques médiévales étaient restées dans un état proche de l'indigence après que les chrétiens de Rome, devenus impériaux, chassèrent la philosophie vers Bagdad.

(Là, elles continuèrent leur germination « irrationnelle » : les mathématiciens arabes [qui accordaient les cordes du Kanoun sur la Musique des Sphères], nommèrent les futurs irrationnels « nombres sourds », ce qui témoigne d'une claire intuition pythagoricienne [sachant que le triton n'est en aucun cas exclu de la musique arabe]. Ce sont eux qui reconnectèrent l'Occident avec la tradition grecque, en apportant dans leurs bagages tous les outils qui seront nécessaire à son explosion planétaire : les mathématiques, la physique, la chimie, la médecine, l'anatomie, l'astronomie, la poésie, la musique : la plus haute culture de la planète, en ces temps des Mille et une nuits).

Comment cette information passa-t-elle d'un registre sensoriel à l'autre, en douce, tout en trouvant le moyen de se faire interdire dans les deux cas ?

Dans le premier cas, c'est le fait de ne pouvoir mesurer qui motive l'interdit ; dans le second, c'est une simple sensation de malaise en écoutant un intervalle très « tendu ». Un interdit sur le voir remontant « inconsciemment » par l'oreille ? L'objet de l'Interdit récidive, après avoir changé de gueule...

Nous connaissons les vertus de notre Diabolus, ainsi que sa mesure qui est celle de l'Incommensurable, et nous renvoie au secret de Pythagore. Il ne nous reste plus qu'à l'appliquer au vaste mouvement de la musique des siècles, pour tenter d'y entendre sens, et contresens. *Modal-Tonal-Atonal*, voilà grossièrement taillée la structure organisant vingt-cinq siècles d'évolution musicale, dans laquelle le Diabolus joue, comme on va le voir, un rôle hautement décisif.

LA GESTATION

Modalité

La modalité était le modèle de la musique antique, comme elle le fut dans toute la musique occidentale pendant ses seize premiers siècles, et l'est toujours pour bon nombre de musiques de la planète. Privilégiant la mélodie, elle se définit par une « note de référence », qui se place comme pôle permanent pour chacune des autres notes de l'échelle, fondement et référence des valeurs hiérarchiques entre celles-ci. Cette note constitue l'élément de stabilité du mode, en fonction duquel le mouvement mélodique se déploie, jouant de la tension avant de s'y résoudre... Ainsi, entre verticalité des hauteurs et horizontalité des durées, la modalité se déploie sur deux dimensions simultanément. (Dans sa version originelle, monophonique, il n'y a pas de voix différentes entrelacées : tous chantent et jouent la même note en même temps).

Le baptême du Diabolus ?

Contrairement à ce que l'on croit souvent, le Moyen Âge ne connaît pas vraiment de problème avec le Diabolus, (pas plus qu'il n'en a d'ailleurs

beaucoup avec son homonyme l'Ange Déchu, le Reptile roulant des anneaux monstrueux sous la pointe de la lance implacable de l'archange Michel : en ces premiers temps du Moyen Âge, chaque chose est à sa place dans le cosmos parfait, depuis le chœur des anges jusqu'au moindre caillou ; le diable aussi, que l'on moque facilement : le « pauvre diable »). Ici, on n'use pas du Diabolus, parce que l'interdit joue sans doute comme d'une évidence que l'on n'a pas besoin de formuler : mauvais goût. Musicalement, il suffit de ne pas faire se succéder immédiatement le fa et le si (qui constituent les deux pôles du diabolus dans la gamme à sept degrés léguée par Pythagore) pour rester en accord avec le cosmos et les Anges Chantants, et donc en paix avec Dieu. Ce n'est qu'autour de l'An mil, lorsque le tronc monophonique commence à bourgeonner en polyphonie, que le problème se posa progressivement, provoquant *la première mutation qualitative du triton* : si la succession des deux notes est prohibée, leur *superposition* est impensable ! Ajoutant à son statut de « triton mélodique », celui de « triton harmonique » n'en reste pas moins rigoureusement interdit.

Un événement symbolique important marqua ici l'histoire de la musique : *le baptême des notes de la gamme par Guido d'Arrezzo*, à partir d'une prière dédiée à saint Jean-Baptiste. Cette opération (nouant l'ordre des sons à l'ordre des mots), attribuée à l'intervalle de triton les noms « Fa » et « Si » qui désignent justement celui qui prie (*Famuli*, serviteur) et celui à qui s'adresse la prière (*Sancte Iohanes*). Un « triton relationnel » ? Retenons que Guido fit cela pour aider les apprentis chanteurs à visualiser l'échelle tout en la chantant, et éviter de « tritoner » par mégarde. Par quel « hasard » le triton se retrouve-t-il posé dans l'entre-deux de la parole ?

Relativisons cette interprétation de la prière, qui n'est possible qu'après-coup, avec le recul du temps : Guido n'avait pas l'intention de baptiser le diabolus entre fa et si ; son système ne cherchait pas à remplacer la notation alphabétique des notes (toujours en vigueur chez les Anglo-Saxons), et n'utilisa pour atteindre son objectif que les six premiers degrés (de do à la). Ce n'est que quelques siècles plus tard que l'on adjoignit les initiales de Sancte Iohanes pour désigner le septième degré (pas n'importe quand, comme on le verra).

Un événement musical remarquable suivra ce baptême, contemporain d'une expansion culturelle et politique remarquable, considéré comme la « Renaissance médiévale » : les troubadours, et les croisades, correspondant à l'accroissement soudain des cités et la mutation des mœurs impliquée. Deux modes de rencontre à l'altérité adviennent alors sur la scène publique : la parole entre l'homme et la femme, en langue populaire (« la Dame et les « cours d'amour ») d'une part, et la parole entre deux cultures (chrétienne/musulmane), d'autre part. Ces deux événements jouent sur un différentiel hautement explosif, qui marquera durablement le destin occidental : la place de la femme dans son rapport à l'homme, la place de l'étranger (« païen »), dans son rapport à la référence identitaire religieuse (la légende du Graal condense les deux questions comme une seule, de façon saisissante).

Mais l'outil de Guido se retournera contre son intention première : le triton est précisé, on peut donc l'éviter, *mais aussi le produire avec précision* (toute technique est toujours à double tranchant, réversibilité oblige). C'est lorsqu'on passa à trois voix, puis à quatre, avec des mélodies différentes entrecroisées, qu'il devint impossible de l'éviter : il

fut donc progressivement toléré, à condition que la tension transitoire soit immédiatement résolue par une consonance : une épice nouvelle apparaît. Faisant fleurir des œuvres inoubliables, l'arborescence sera prodigieuse, mettant sept siècles avant d'arriver à saturation, sept siècles pendant lesquels le seuil de tolérance s'élargit, en même temps que s'allonge le temps de la résolution, (autorisant ainsi à Gesualdo des audaces vertigineuses) ; *sept siècles de tolérance progressive, jusqu'à la reconnaissance officielle de cet intervalle comme matériau potentiel dans la palette du compositeur*. On peut situer cet événement au début du XVII^e siècle avec Monteverdi, et son usage franc de l'accord de Septième de Dominante, contenant un triton. C'est justement là que le septième degré est baptisé Si, et que le Triton se trouve donc « officiellement » placé dans l'espace symbolique de l'altérité, et de l'interlocution.

Extériorisation de la matrice harmonique

En sept siècles, l'oreille organisée selon les lois de la Musique des Sphères a eu le temps de commencer à relativiser cette matrice « originelle », à l'assouplir, comme un vêtement auquel on s'habitue, et ce grâce aux vertus de la dissonance. Au début de la polyphonie, les lois naturelles imposent leur ordre : la seconde voix double la première, comme son ombre lumineuse. L'intervalle qui se manifeste ici d'abord est la quinte (ou son renversement la quarte), ce qui témoigne clairement de l'action de la « matrice harmonique » ; comme si, là encore, ce qui apparaît « au dehors » de la voix, comme une « autre voix », n'était que la manifestation externe de sa structure interne, implicite.

Jacques Chailley a montré que les divers intervalles progressivement tolérés par l'oreille occidentale, au cours des siècles, correspondait à l'ordre de la série des harmoniques, suggérant que l'écoute de l'homme soit dynamisée par un phénomène d'extériorisation progressive, d'actualisation d'un potentiel tout entier contenu dans la structure d'un son unique. (Cette observation vaut d'ailleurs pour toute activité humaine, qui semble conquérir le monde en déployant au dehors les principes qui régissent du dedans l'humaine condition : l'histoire de la technologie, de premier bâton à l'ordinateur en passant par la forge et le télescope, est lisible selon ce phénomène d'extériorisation : projeter au dehors ses propres processus organiques et psychiques sous forme mécanique, comme autant de prothèses permettant d'en démultiplier les effets.) *Écouter l'écoute ?* L'histoire de la musique semble vouloir témoigner de l'histoire du déploiement de l'écoute, de sa capacité de tolérance grandissante à l'égard de ce « différentiel interne » propre à toute démarche musicale : la tension et sa résolution.

Mutation de l'écoute

La mutation qui se profile ici est une sorte d'ouverture dimensionnelle. Dans l'écoute monophonique, essentiellement mélodique, propre à la musique modale « pure », le référent est la *note* de base, qui sert de référent à chacune des autres selon des critères hiérarchiques stricts. S'ouvrant à la polyphonie, et donc à la simultanéité, l'oreille médiévale se mit progressivement à entendre non plus une seule note comme « fondement », mais un *groupe* de trois notes simultanées, l'Accord (qui prendra plus tard le nom d'« Accord Parfait ») : nous entrons

donc dans la troisième dimension. Là encore, l'hypothèse de Chailley semble se vérifier : nous connaissons les harmoniques 1, 2, et 3 (octave, quinte) qui organisent l'univers modal à 2 dimensions, nous découvrons l'accord « parfait » correspond aux harmoniques 4, 5 et 6, (tierce majeure et tierce mineure), qui ouvre à la profondeur tridimensionnelle. Là encore, la matrice naturelle servait d'*organisateur perceptif*, agissant comme un filtre dans la profusion des notes simultanées. (Ainsi le passage du modal au tonal ressemble, dans le visuel, à celui de l'art de l'icône à celui des représentations en perspective, où la profondeur floue de la première s'organise en étant saisie d'une loi nouvelle.)

C'est par les effets de cette saturation qu'aura lieu le saut décisif : le groupe de trois notes, entendu peu à peu comme une unité « référentielle », invite à la modulation ; par la médiation de la technique de « basse continue », la musique abandonnera les contraintes de la modalité pour s'orienter vers la tonalité, autrement dit vers ce métaniveau logique qui la singularise des autres musiques de la planète. C'est aussi la naissance de la « Modernité » : autant dire que l'entrée en scène (ou plus précisément dans la fosse d'orchestre) du Diabolus fut accompagnée de bouleversements dans tous les domaines de la pensée, de la sensibilité, et du comportement.

LA NAISSANCE LE BAPTÊME DU SI

*Continuité et rupture : musique
et parole ?*

Notre vecteur témoigne d'une patiente continuité : désignant le lieu « critique » de la consonance parfaite (constituée secrètement d'une double

dissonance parfaite), le Diabolus « avance », prenant progressivement place dans l'architecture musicale et dans l'oreille occidentale. Cette avancée est linéaire, se déployant en ampleur dans le champ de l'arborescence musicale. *Mais si tout cela semble évoluer de façon continue (vers la saturation), les règles officielles qui gèrent l'écoute collective suivent le mouvement de façon discontinue, comme par paliers.* Ce palier qui marque le passage de la monophonie à la polyphonie va mettre l'interdit implicite sous tension, ce dont témoigne indirectement l'opération de Guido d'Arrezzo : le triton prend la parole, sous la forme d'une prière, en se situant dans l'intervalle entre celui qui parle et celui qui écoute. *Le Triton désignerait-il cette « rupture » nécessaire à toute parole ?* Le palier suivant semble confirmer, lorsqu'au XVII^e siècle on commence à composer pour instruments seuls, sans texte à soutenir ; la musique marque là un net détachement d'avec la matrice religieuse, qui ne l'admettait que comme parfaite servante du texte liturgique, une note par syllabe...

Nouvelle dimension : la tonalité

Le triton se manifestera alors de plus en plus explicitement pendant sept siècles, et sa reconnaissance « officielle » ne fera qu'accréditer un fait déjà largement accepté. Et pourtant, cette reconnaissance correspondra à une mutation gigantesque de tous les paramètres musicaux, permettant à la musique de « décoller » d'une certaine dimension exprimée par l'organisation modale (une *note* comme référence à la hiérarchie des autres notes dans la ligne *mélodique*), pour se déployer dans la « largeur » la « hauteur » et la « profondeur » de l'architecture tonale (un *accord* comme référence à la hiérarchie des autres accords

dans la progression de l'*harmonie*). L'écoute gagne donc une dimension. On a déjà considéré que la modalité s'inscrit en deux dimensions (verticale : hauteur des notes, horizontale : leur succession mélodique), le cheminement polyphonique vient y ouvrir une troisième dimension (impliquée par la simultanéité de notes différentes). C'est cette profondeur que les lois de la tonalité vont organiser, pour y ouvrir un espace jusqu'alors inconçu.

Tectonique

Prenant le vecteur comme unité de mesure, cette mutation décisive ressemble à la dynamique des plaques tectoniques : une poussée progressive mettant les plaques sous-tension, et le soudain dérapage qui peut engendrer les catastrophes que l'on connaît, impliquant un retour au repos. (Mais la poussée n'en n'est pas moins présente, obstinément linéaire, qui mettra un certain nombre de siècles avant de se résoudre à nouveau.) Le triton semble être le vecteur de cette poussée : de l'occultation à l'apparition, il semble suivre la marche obstinée de sa propre manifestation, quels que soient les bouleversements provoqués au passage. Une extériorisation de la différence fondatrice, qui évoque un retournement comme un gant. *Il apparaît bien comme « vecteur de transformation », dans la mesure où sa perspective remarquable à l'intérieur de l'octave implique une sorte de « négativité à l'œuvre » au sein de la positivité même, qui en fait une sorte de « moteur à répulsion ».*

La rupture

Cette orientation vers la tonalité avec Monteverdi est contemporaine du baptême du si (la

note qui « tritonne » avec fa) ; elle est aussi « signée » de l'apparition d'une nouvelle forme musicale dont le succès grandissant offrira à notre Diabolus, deux siècles plus tard, ses ultimes heures de gloire : l'Opéra. (Remarquons au passage que c'est en associant le « voir » à la musique que cette opération s'effectua.) L'introduction de l'accord de « septième de dominante », porteur du triton, est donc le déploiement de l'accord parfait 4, 5, 6, (domi-sol), auquel s'ajoute une quatrième note (sib), qui est proche de l'harmonique 7 (Si bb), bien qu'elle vibre un peu plus haut ; elle rentre en relation tritonante avec le mi, et met ainsi toutes les autres notes sous tension : c'est un accord qui « appelle », tendant vers l'altérité, vers la modulation ; c'est donc sous la pression du Diabolus que l'« accord Parfait » sort de lui-même... Le Diabolus jouait, dans l'échelle modale, le rôle de « pivot secret » des permutations des intervalles consonants, il est ici le premier « moment » de la transposition tonale, l'articulateur du mouvement qui permet de passer d'une référence tonale à une autre. Comme si son introduction dans le champ musical impliquait d'assumer une nouvelle perspective, jusqu'alors « interdite » au nom du Cosmos, des anges et de Dieu.

C'est justement cela qui vola en éclat : au moment même où le Voir entrait au concert sous la forme de l'Opéra, propulsé par le Diabolus, Galilée tournait sa lunette vers le ciel et brisait au passage « la Sphère des Fixes », cette frontière ultime du cosmos héritée de Ptolémée. L'infini s'engouffra aussitôt par les brèches, avec des conséquences incalculables dans l'esprit des penseurs de l'époque : Descartes (opticien), Leibniz, jusqu'à Newton, le siècle est celui d'un nouveau cosmos, qui trouvera

sa cohérence dans cette formidable mécanique fondée sur la postulat de l'« attraction universelle ». Le geste de Galilée est gigantesque : jusqu'alors, les lois de la physique aristotélicienne ne valaient que pour le « monde sub-lunaire », les corps célestes étant des corps « purs » ; en révélant que la lune était pleine de trous et de bosses, Galilée étendit les lois physiques à l'univers tout entier !

Le Cosmos bascule donc son centre de la terre au soleil, pendant que l'interrogation philosophique bascule de Dieu vers Ego. Les mathématiques font avec Descartes un pas majeur vers l'algébrisation, permettant de tout réduire à des nombres et des articulateurs abstraits, pendant que la pensée commence à exercer les grandes abstractions dans le sein de la conscience humaine, pour tenter de la situer rationnellement dans le monde. Mais il y a la contre-face : la modernité surgit dans un paysage de flammes ! Les bûchers, allumés depuis les cathares qui vouent le monde au diable, ne cessent de se multiplier à la Renaissance, avec l'Inquisition comme Œil du Maître, capable de discerner le bien du mal, jusque dans l'entrejambe des sorcières, piquées avec des aiguilles pour y déceler la fameuse « marque du Diable ». La mère de Kepler fut accusée de sorcellerie, pendant que son fils utilisait le système vibratoire de Pythagore pour rendre compte des trajectoires planétaires, et découvrait ainsi que celles-ci, contrairement au postulat, ne tournaient pas en rond (figure « parfaite »), mais en ellipse.

On ne peut guère trouver plus significatif des tensions tectoniques mises à l'œuvre dans cette rupture « moderne », que cet homme utilisant « Pythagore contre Pythagore » pour arracher au ciel ses secrets tout en l'arrachant aux « formes

pures », pendant que des milliers de femmes paient le prix d'une angoisse identitaire collective suintant la folie et la terreur.

Pendant ce temps-là, la musique ne se contentait pas d'intégrer le Diabolus, elle débordait aussi de sa fonction liturgique, pour devenir musique de cour et adapter ses charmes à la louange du Monarque, de l'éveil au coucher, en passant par la toilette et les cérémonies officielles. Cette ouverture de la musique savante aux activités profanes s'accompagne de son détachement de la parole, comme s'il devenait possible de jouir de l'art des sons sans que cela n'ait nécessairement à signifier quelque chose.

L'INTÉGRATION

La nouvelle arborescence

Une fois les premiers chocs passés, l'élan arborescent se déploie dans un nouveau cadre, nettement plus « large » que l'ancien. Semblable aux colonnes des cathédrales où elle se déploya, la modalité posait chaque note de la mélodie en relation de verticalité par rapport à la note de base ; avec la tonalité, et les accords de transition pour jouer de la modulation, cette verticalité « entre en diagonale », poussant l'élan mélodique vers des séquences temporelles plus vastes, impliquant des « aventures » nouvelles, et une temporalité considérablement enrichie. La ressemblance entre les grandes œuvres tonales de la période classique et le palais de Versailles est claire : la nouvelle demeure musicale est vaste, et comporte beaucoup de pièces aux fonctions différentes, où de grandes quantités d'hommes peuvent prendre place ensembles, leurs mouvements et déplacements organisés par de grandes articulations rituelles.

Rappelons que la matrice naturelle est toujours active : les changements de tonalité jouent d'abord sur le passage à la « dominante » et « sous-dominante », qui sont la quinte et son retournement, la quarte ; mais, désormais, le Diabolus coopère, jouant de sa fonction transitionnelle. Il semblerait que ce dernier ne soit plus un rebelle à exclure, mais une force à utiliser dans la dynamique de la vaste machinerie du palais royal.

Le tempérament égal

Tout semble résolu, de vastes perspectives s'ouvrent pour les compositeurs, mais un nouveau type de tension apparaît, dont l'explication déborderait largement le cadre de cet exposition. Retenons simplement le fait que la gamme inventée par Pythagore, fondée sur le fait que 7 octaves correspondent à 12 quintes (nombres cosmiques), n'est pas si « exacte » que cela : de fait, la douzième quinte est légèrement plus haute que la septième octave, et si cette petite différence ne posa pas le moindre problème aux musiciens de l'époque (la différence est infinitésimale), elle en posa un énorme aux compositeurs souhaitant user de la modulation tonale : c'est le fameux « *comma pythagoricien* », qui causa des maux de tête à des générations de musiciens, compositeurs, mathématiciens, philosophes, théologiens, luthiers et accordeurs de piano... En effet, la gamme de Pythagore est « inégale », au sens où son demi-ton est plus petit que la moitié d'un ton, ce qui donne à l'élan mélodique une propulsion remarquable, mais empêche toute possibilités de moduler. Idéalement, il faudrait que tous les degrés de l'échelle soient égaux, de façon à ce qu'un intervalle transposé n'ait pas l'air un peu

large, ou un peu étroit, à sa nouvelle place, en dissonnant terriblement.

Dès la Renaissance, les préoccupations sur le tempérament sont vives, et plusieurs savants s'y essaient : les calculs sont délicats, et restent approchés. Toujours ancrée dans la matrice naturelle, une alternative au choix de Pythagore eut un succès certain : Zarlino, qui prendra à la fois l'intervalle de quinte (3/2) et celui de tierce (5/4) comme double mesure pour reconstruire les intervalles (la tierce et la quinte donnent l'accord parfait). Si la nouvelle échelle semble favoriser les rapports harmonieux, sa stabilité ne convient pas à l'élan tonal, et son inégalité le rend toujours impropre à la modulation. Rapidement, une évidence s'impose : le tempérament égal ne peut correspondre à un modèle harmonique quelconque, vu que l'octave ne peut se diviser également selon de simples rapports de nombres entiers. *C'est ici que le secret de Pythagore, celui qu'il cacha après l'avoir surpris dans la diagonale du carré, celui qu'Hippase transgressa, celui qui passa à Bagdad sous le nom de « Nombre Sourd » (avant de nous revenir et d'entreprendre, lui aussi, une lente intégration dans les mathématiques), va agir sur la gamme, lui infligeant une transformation définitive.*

Techniquement, il n'y a que deux possibilités pour que le cycle des quintes coïncide vraiment avec celui des octaves (et que disparaisse ce satané comma qui est comme une épine dans le pied de la Musique des Sphères) : raccourcir les unes, ou élargir les autres. Finalement, c'est la première solution qui prévalut : on coupa le minuscule comma en douze parties égales, que l'on fit peser sur chacune des douze notes issues du cycle des quintes, afin de les déplacer subtilement vers le bas. Ainsi, les deux cycles s'emboîtent parfaitement. *Mais désormais, seul*

l'intervalle d'octave reste « naturel », tous les autres se plaçant dans une position non mesurable par des nombres entiers, et donc non « harmonique ». La différence est minuscule, et n'empêche pas les phénomènes de résonance (qui ont une relative élasticité, permettant une marge de tolérance) ; maintenant, un intervalle transposé à une autre hauteur ne perd rien de son identité, la nouvelle voie est ouverte. Les accordeurs de clavecin commencèrent, de façon pragmatique, dès le XVIII^e siècle (avec son *Clavecin bien tempéré*, Bach témoigne en 1722 de la possibilité de transposer sur tous les degrés de l'échelle, avec une virtuosité étourdissante ; la *Marseillaise* est un des fruits du tempérament égal) ; les mathématiciens devant attendre le XIX^e pour confirmer, lorsqu'ils auront enfin intégrés *les nombres irrationnels*, pour nous offrir les outils permettant d'analyser, rétrospectivement, tout cela.

Le levier de Pythagore

Rappelons-nous qu'il s'agit de diviser l'octave, que l'octave est un rapport 2/1 (autrement dit 2), et que *les intervalles s'additionnent en se multipliant*. Pour diviser l'intervalle 2/1 en 12 parties égales, il faut évidemment faire appel à *racine carrée de 2*. C'est ainsi que *le rapport interdit se retrouve être l'agent qui va résoudre le problème posé par le comma*, en déplaçant chaque note de sa position naturelle, exactement comme un levier viendrait légèrement déplacer un monde. Par cette opération, Alogon prend position à la fois à l'exact milieu, et dans la totalité de la gamme : le coup d'État est totalitaire ! Et l'Occident se retrouve signé d'une structure qui constitue toujours aujourd'hui sa « marque de fabrique ». L'élan sera prodigieux, permettant d'exploiter

à fond toutes les possibilités combinatoires offertes par la tonalité : au siècle suivant, la musique romantique en tirera toutes les possibilités. Remarquons la paradoxe conceptuel ici mis à l'œuvre : *c'est par un nombre irrationnel que la gamme sera parfaitement « rationalisée »*, rendue parfaitement « lisse ».

De sept à douze

Le champ ouvert par cette dernière action du Diabolus ouvre des avenues vertigineuses à la combinatoire musicale, qui va devoir, pour se déployer, quitter une contrainte ancestrale : le modèle heptatonique, fondé sur les sept degrés calculés par Pythagore (ceux que Guido baptisa). À l'époque modale stricte, cette division septuple de l'octave constituait la règle, construite sur des rapports harmoniques : les sept planètes. Lorsque la musique entra dans la perspective de la tonalité, l'importance des autres notes (diésées ou bémolisées) s'accrut, mais les sept notes « baptisées » étaient toujours considérées comme seules « réelles » (*sic*). Avec l'arrivée de la tonalité, l'usage des notes intermédiaires devient de plus en plus fréquent pour rendre compte de la nouvelle complexité offerte, et cela jusqu'à ce que les notes « non réelles » se trouvent à valeur égale avec les « réelles ».

Il s'agit donc encore ici d'un effet de saturation : la grille pythagoricienne (appelée aussi gamme « diatonique »), laissait des espaces libres, avec ses tons entiers ; ces espaces se remplissent progressivement, jusqu'à rendre caduque la prééminence des sept notes sur les cinq autres. Passant de l'échelle diatonique à l'échelle « chromatique », on rend simplement explicites les douze demi-tons implicitement présents dans la première. C'est ce que le

« chromatisme », propulsé par cette rationalisation de l'échelle, exploitera au siècle suivant avec la musique romantique, jusqu'à s'accomplir totalement et définitivement dans le dodécaphonisme, à l'entrée du *xx^e* siècle.

De même que la modernité naquit d'un coup de télescope brisant la Sphère des Fixes, en ouvrant sur l'infini accompagné d'un accord tritonien, de même l'entreprise du tempérament égal fut marqué d'une curieuse résonance céleste : la découverte d'Uranus en 1781, juste avant la Révolution, annonce avec cette huitième planète que le « modèle sept » ancestral est définitivement dépassé ; ce qui semble annoncer, selon le cycle d'Uranus (bien plus long que celui des planètes visibles), la fin de la contrainte heptatonique en musique. « Hasard » : lorsque les musiciens résolvent puis expérimentent la mise en coïncidence entre les cycles 7 et 12, c'est une planète qui met 84 ans pour faire le tour complet qui se présente sous le regard télescopique de Herschel : 7×12 ! Un coup de pouce céleste, pour résoudre cette satanée tension ? Musique des Sphères ?

L'ACCOMPLISSEMENT :

LE PACTE

Faust

Dans les vastes architectures tonales, parfaitement « lissées » par le tempérament égal, le Diabolus trouve mille fonctions transitionnelles, parfaitement intégrées à l'ensemble, comme si sa fonction tensorielle était définitivement mise au service d'une dynamique bien huilée, qui tourne sans couacs. Les possibilités combinatoires offertes par la neutralisation progressive du système Sept en faveur

du Douze sont innombrables, seulement limitées par les vastes fortifications tonales, toujours accolées aux harmoniques naturelles. C'est à ce moment, en plein tournant du siècle, que Goethe reprit une vieille légende datant justement des débuts de la modernité, au moment où le Diabolus trouvait sa première reconnaissance officielle avec Monteverdi : l'histoire de Faust, un alchimiste ayant passé pacte avec le Diable à la fin du XVI^e siècle. Reprenant la version que Marlowe écrit en 1580 (au moment des plus grandes « chasses aux sorcières »), Goethe met en scène le pacte. Le succès sera considérable : la plupart des grands compositeurs et poètes de l'époque s'y essaieront, plaçant rapidement l'œuvre de Goethe au rang de mythe romantique par excellence.

C'est donc au moment où la musique tonale semble définitivement immunisée contre le venin différentiel du Diabolus, que le Diable passe de l'audible au visible, évidemment accompagné d'un Diabolus (Berlioz ouvre son œuvre ainsi). Rappelons-nous que c'est dans la fosse de l'opéra naissant qu'il fit ses premières armes : deux siècles plus tard, il en jaillira pour incarner Méphisto.

Le Diable

Méphisto est un gentilhomme, intelligent, subtil, de bonnes manières, parlant admirablement la langue de Goethe. Depuis le reptile médiéval, il semblerait que le diable a fait son chemin en société, en faisant bonne figure (en tout cas, à première vue). L'évolution de la « présence » du Diable dans la conscience de l'homme ressemble à s'y méprendre à celle de notre Diabolus : l'animal monstrueux rejeté d'un simple *vade retro* dans les ténèbres exté-

rieures devient plus ambigu à mesure que passent les siècles, son pouvoir grandissant d'autant, jusqu'à rendre fous les inquisiteurs qui commencèrent à en chercher la trace dans tous les recoins de l'âme humaine. D'un certain point de vue, cette exploration patiente et têtue fonda les débuts d'un retournement total de perspectives : *l'intériorisation du Diable*. (Rappelons-nous que l'Inquisition devint incandescente avec la Contre-Réforme, dont la leçon profonde était l'intériorisation de la « responsabilité individuelle » face au Mal et à la souffrance). En le cherchant passionnément, caché derrière le moindre geste, la moindre parole, les inquisiteurs ne savent pas qu'ils participent activement à l'humanisation du diable, et à son intériorisation potentielle dans tous les recoins du psychisme ; contribuant ainsi à l'approfondissement de la notion d'intériorité, ils ouvrent les voies de la psychologie des profondeurs.

Cette ingurgitation du Diable correspond exactement au retournement de l'interrogation de Dieu sur l'Homme, qui monte depuis la Renaissance jusqu'à sa formulation philosophique avec Descartes ; elle correspond aussi à la disparition de la Sphère des Fixes, et au vertige de l'abîme céleste soudain ouvert. À la moitié du XVII^e siècle, les derniers bûchers tardent à s'éteindre, et le Diable devient sujet d'étude : « La Démonomanie » de Bodin occupe bien des réflexions. Au siècle classique, il passe à la littérature, avec une fébrilité rare ; De Foe en fait « le moteur de l'Histoire », pendant que Gazotte lui prête les sentiments amoureux. Ce passage à la spéculation et l'imaginaire témoigne de cette humanisation galopante, qui prendra avec la Révolution un coup de « réalité » : selon les courants royalistes, c'est bien le diable qui aurait inspiré

les Illuminés de Bavière, francs-maçons ayant fomenté la Révolution ; c'est là le point de départ d'une diabolisation latente de la franc-maçonnerie naissante, qui depuis lui colle à la peau, jusqu'au *Protocole des Sages de Sion* (ouvrant la perspective antisémite qui mériterait à elle seule une lecture tritonienne certainement féconde). Au XIX^e siècle, Goethe lui ouvre les portes du théâtre, et l'opéra s'en empare avec le succès que l'on sait. *Comme le triton, et en parfaite synchronisation avec lui, le Diable passe de l'occultation à la lumière.*

Le triton est actif depuis longtemps, comme on l'a vu, mais avec les romantiques il acquiert une nouvelle dimension : jusqu'alors il était soit « mélodique » soit « harmonique », il devient « tonal », le « *triton tonal* » consistant à alterner la *tonalité* de fa avec celle de si (c'est ainsi que Berlioz joua de Méphisto, dans son *Faust*). Ainsi, l'avancée têtue de notre vecteur semble passer là par une étape logique nouvelle, entrant dans une nouvelle phase. Pourquoi l'homme du XIX^e siècle fut-il si fasciné par cette alliance entre l'homme et le Diable ? Et par son échec ? Peut-être parce qu'il était en train de faire accomplir aux mathématiques un bond énorme (en intégrant les irrationnels et les imaginaires), et donc à la technologie : électricité, phonogramme, radio, cinéma, automobile... Ce siècle va accomplir une étape majeure dans l'extériorisation technologique du potentiel humain, déployant son pouvoir à des distances et à une rapidité de plus en plus considérables, lui permettant de « sauter » soudainement par-delà les limites de l'homme ordinaire : avec la maîtrise des ondes, le monde « invisible » devient de plus en plus présent dans le quotidien de l'homme, décuplant son potentiel d'influence. Ce qu'il va voir à l'opéra est peut-être pour lui une

façon de réfléchir l'enjeu qu'il semble détenir entre les mains, responsabilité qui le dépasse de façon incommensurable. C'est à cette époque que la légende juive du Golem commence à se répandre, métaphore de l'homme responsable de sa propre créature, qui bien sûr lui échappe ; c'est aussi *Frankenstein* de Mary Shelley, qui joue de la même angoisse ; c'est aussi Edgar Poe, *Les Fleurs du Mal*, *Une saison en enfer*, et l'apparition d'intellectuels revendiquant ouvertement leur intérêt pour Lucifer (J.K.Huysmans, Stanislas de Guaita, Eliphas Levi, Aleister Crowley, dans une profusion ésotérique hallucinante, mêlant Rose-Croix, Templiers, Kabbale, Tarot et Satanisme, maîtres cosmiques orientaux aux pouvoirs télépathiques et quête du Graal : les sources vives du Nouvel-Âge).

Quelle est donc cette nouvelle ère, ouverte par cette spectaculaire et très théâtrale accession à la dimension de « triton tonal » ? Sachons qu'elle est, elle aussi, marquée d'une coïncidence céleste plutôt « diabolique » : c'est en 1846 que Berlioz présente le Diable dans son écriin bi-tonal, ouvrant son œuvre sur le triton ; c'est en 1846 que Le Verrier découvre un nouveau corps céleste dans le système solaire, accompagné d'un satellite : il nomme la nouvelle planète Neptune, et son satellite... Triton (Il ne s'agit pas là de notre intervalle, mais du fils de Neptune et d'Amphitrite, qui semble malgré tout avoir des sympathies certaines pour les lois de la résonance : représentant la dynamique de l'onde (il tire le char de Neptune), il porte une conque susceptible de faire vibrer l'univers entier ; c'est aussi son trident que l'on retrouvera dans les mains du diable ; quand à Amphitrite, elle « chante au fond des eaux »). Si la coïncidence échappe a priori à toute rationalité, remarquons combien le postulat

de Pythagore, liant musique et astres, semble vouloir rester valide, malgré toutes les distorsions du concept...

La musique romantique accomplit ainsi le retournement complet de la valeur tritonienne originelle, fondée sur l'occultation et le *vade retro*, jusqu'à la mise en scène et les feux de la rampe : le Blasphème est accompli. Que peut offrir le Diabolus de plus à la musique ? N'est- il pas ainsi exposé au public parce qu'il n'est plus dangereux, parfaitement intégré à la grande machine tonale ?

En se révélant explicitement comme étant à la fois le pivot de la gamme, celui de la transition entre accords, et celui de toute l'articulation tonale, il s'affirme comme la poutre maîtresse de tout l'édifice musical depuis vingt-quatre siècles. Cette révélation prélude de fait à une ultime étape de saturation : le « chromatisme » ; par où les transitions tonales, explorant de plus en plus audacieusement l'échelle chromatique et les transition abruptes, associant des tonalités qui dissonent entre-elles, finissent par diluer progressivement la référence au système Sept (et aux grandes consonances naturelles qui lui sont associées), pour faire apparaître la trame Douze. Ce niveau de saturation atteindra sa limite avec Wagner, Malher, Debussy (ce dernier explorant intentionnellement des champs non repérables par le sens tonal, ouvrant sur des brouillards et des flux ; il explorera aussi la gamme à six tons entiers, qui présente la particularité d'être composée de quatre tritons entrelacés). Nous sommes au tournant du prochain siècle, il ne reste plus qu'un tout petit saut conceptuel à faire : *dissoudre la notion de tonalité, et tenter de concevoir la composition selon de nouveaux critères*. Comprenons donc ainsi le dernier acte proposé par le triton, depuis son apparition

sous les feux de la rampe : la mise en scène de sa « disparition ».

LA DISPARITION : « LA LIBÉRATION DE LA DISSONANCE »

L'Atonalité

Schoenberg affirme que ce qu'il a fait, personne d'autre ne voulait le faire. Qu'a-t-il donc fait ? Trahir vingt-cinq siècles de tradition harmonique, orientant et « magnétisant » toutes les œuvres musicales de l'intérieur. Trahir la Musique des Sphères, l'ancre des lois dans la nature, et donc dans le cosmos, et donc dans le Sens et la transcendance. Trahir tout cela, en rejetant un à un tous les liens avec l'organisation tonale. Pour la première fois depuis vingt-cinq siècles, un homme n'organise plus les sons en fonction de leur consonance ou de leur dissonance : *les lois de la composition changent à nouveau de dimension, délivrées de l'ultime allégerance aux lois naturelles*.

Désormais, il n'y a plus de dissonance parfaite, parce qu'il n'y a plus de dissonance. Le Diabolus a rendu son dernier venin sur les planches, en emportant l'âme de son client : il avait ce qu'il voulait depuis des siècles, il tourne casaque et disparaît... Il lui fallut d'abord être « mélodique » avec la monophonie, « harmonique » avec la polyphonie, « tonal » avec la tonalité ; à chaque fois, il joue le rôle de répulsif interne, dont l'apparition témoigne d'un retournement de valeur : le jeu entre les deux tonalités « opposées » ouvre la possibilité atonale. Schoenberg, sur ce point, disait que son système était une « libération de la dissonance ». Libérer le Diable ?

Si chaque étape de l'intégration du Diabolus semble correspondre de façon ultrasensible avec

tous les événements environnants, cette ultime libération du Diabolus, (désormais explicitement authentifié comme « l'intervalle du Diable »), se présente sous un tour ambigu. Il suffira d'ouvrir un peu le zoom pour voir que cette étape musicale n'est pas solitaire : en même temps que Schoenberg coupe le cordon harmonique, Freud invente la psychanalyse, proposant ainsi une demeure nouvelle pour un diable d'un nouveau genre, l'Inconscient ; Einstein donne un coup ultime à toutes nos certitudes spatiotemporelles, avec la Relativité ; Marx retourne Hegel en introduisant un différentiel sous haute tension à l'intérieur des couches sociales... Là encore, l'explosion culturelle est de taille ! Et là encore, le ciel témoigne d'un ultime corps lointain : Pluton, en 1930. Le dieu des Enfers... (Musique des Sphères ?)

Il serait tentant de faire dire à la nouvelle planète ce qu'elle dit, et de voir en ce siècle naissant celui des plus atroces entreprises de meurtres organisés de l'Histoire humaine, sous la forme de deux guerres mondiales qui se concluront par une double explosion atomique... Pluton ? Plutonium... Avec l'uranium, le chemin des étoiles semble avoir sa contrepartie souterraine, où la lumière céleste devient radiation obscure et mortelle ; là encore, glissement du verbe : l'isotope radioactif de l'hydrogène de masse 3 est surnommé triton. Le passage à l'atonalité efface les dernières traces du modèle sept hérité de l'ordre naturel, en absolutisant le système douze : désormais, chacun des douze degrés se présente comme autonome des autres, n'ayant aucune relation privilégiée avec l'un ou l'autre, à la fois particule libre et centre de tout le système ; le geste de Schoenberg place les notes dans un état d'indétermination qui ressemble à l'immense relativisation

apportée par Einstein. Le système s'ouvre à n'importe quel type de combinatoire pour être exploré, et ce sont ces types logiques qui détermineront désormais les règles de la composition : c'est ainsi que le concept d'atonalité, trop flou, sera remplacé par celui de dodécaphonisme (12 tons) et de sérialité (les règles logiques), qui se proposent d'explorer tout le champ de possibilités ; comme si le système 12 était déjà condamné à la saturation (ce que le nouveau siècle se chargera d'accomplir).

Les progrès de l'électronique permirent de jouer sur des intervalles plus petits que le demi-ton, le système 12 fut bientôt relégué à un « cas de figure » parmi l'infinité de possibilités nouvelles venant occuper les espaces libres entre les demi-tons ; la saturation tectonique continue. Depuis la fin du xx^e siècle, l'Occident tend l'oreille vers les musiques d'ailleurs, surpris par les harmoniques naturelles des chants tibétains ou du *didgeridoo* australien, le tempérament inégal du chant indien ou arabe, les rythmes asymétriques du théâtre No japonais : après la disparition de vingt-cinq siècles de référence identitaire occidentale, « libérée » à l'entrée du siècle dernier avec la dissonance, la digestion qui s'annonce est de nature planétaire.

FIN ?

Fin de l'Histoire

L'histoire de notre dissonance parfaite s'arrête là, théoriquement. Cela n'empêchera pas Schoenberg d'utiliser son pouvoir expressif dans son *Moïse et Aaron* et, dans l'élan du sérialisme, Messiaen de consacrer le Diabolus dans sa cathédrale dédiée à saint François d'Assise (ultime hommage à l'intervalle déchu, ainsi rendu à sa grâce originelle par la

grâce du frère des loups). Il jouera aussi son rôle dans les musiques de film, mais là encore la saturation sera rapide, et finira dans les films d'horreur de bas de gamme ; on n'en abuse plus guère aujourd'hui que soutenant les hurlements continus des chanteurs d'un rock officiellement « luciférien », pour les mises en scène « gothiques » jouant dans les arrières caves. Usure...

Fin du « sens »

Mais cette fin-là est aussi celle d'un référent ayant vingt-cinq siècles d'existence, qui sert de matrice et de ferment à des œuvres splendides et profondes, témoignages d'une culture se déployant en se complexifiant de siècle en siècle. Sans insister sur la dimension identitaire de la dimension musicale, *la fin de cette fonction référentielle oblige à interroger le destin de la culture en question*. Malheureusement, si notre vecteur a rempli ses promesses pendant vingt-cinq siècles, produisant du « sens » à profusion, le flux multiséculaire se perd dans l'insignifiance du delta post-moderne, caractérisé par la dissolution de toute référence : le vecteur ne signifie plus rien. Comme si la désoccultation progressive d'un interdit fondateur s'accompagnait nécessairement de la perte du différentiel minimal organisant l'économie des valeurs. C'est là le dernier clin d'œil de notre triste sire. Tout ce que nous pouvons tirer de cette traversée de l'Histoire selon l'ouïe, c'est que nous sommes bien les contemporains de la fin d'un cycle commencé vingt-cinq siècles auparavant. La fin de quoi ? De tout un système de référence qui fonda l'identité occidentale, sur la « Fin » justement, messianique. La « Fin » comme accomplissement ? Ainsi, de l'occultation originelle

à la révélation sous les feux de la rampe, l'histoire du Diabolus semble retourner la notion de « Valeur » comme un gant...

Entre nombre et matière

Notre traversée historique par l'oreille ouvre un nombre de perspectives qui dépassent largement les limites de cet article : mathématiques, sciences, religion, philosophie, arts, mœurs, politique... c'est l'ensemble des activités humaines qui semble soumis à ce principe tectonique (jusqu'aux étranges glissements entre la géométrie et les interdits musicaux, les osselets de l'oreille et la légende de Pythagore, la nomination des planètes ou des matières radioactives). De cette « résonance », il est troublant de constater qu'elle semble relier entre eux des domaines a priori aussi « étrangers » entre eux que, par exemple, la logique musicale, l'invention du télescope ou la représentation du « Malin » ; encore plus troublant de pressentir que ce vecteur semble actif au fond de nous et malgré nous, comme une sorte de principe occulte sous-tendant aussi bien le processus « conscience » que le mystérieux *rapport entre conscient et inconscient* : son histoire est bien celle d'un interdit dont la transgression progressive s'accompagne d'une projection imaginaire toute puissante (Faust).

D'une part le nombre, de l'autre la matière vive, au milieu la musique ; elle joue de son va-et-vient pulsatile autour de ce rapport « incommensurable », qui est un nombre sans en être vraiment un (et ne pourra donc jamais clore le vivant dans le fantasme de la mesure absolue ; dans l'univers des nombres, les irrationnels sont comme des portes dérobées donnant sur l'infini ; ce qui peut expliquer

qu'il fallu vingt-quatre siècles pour que la découverte de Pythagore soit officiellement intégrée dans le sein des mathématiques).

Ce principe logique en « double-double » irrite les limites de la pensée binaire, car il fonctionne sur trois temps : le Même, le Même/Autre, l'Autre. Une logique de funambule. La « positivité » de l'octave et la « négativité » du triton collaborent de toute évidence à un méta niveau qui transcende cette distinction. Notre vecteur est, par essence, transitionnel. Sa fonction psychique condense à la fois l'interdit, la transgression, et la « nuance ». Il oblige à dédoubler la notion de référence, renouvelant le geste de Kepler en concevant une conscience en ellipse, possédant deux foyers : l'octave comme foyer manifeste et lumineux, exhibant à l'oreille la glorieuse ouverture du Un vers le Deux, et le triton comme foyer obscur, désignant un lieu sans lieu, un trou vers l'infini, et qui renvoie la manifestation à l'abîme qui la sous-tend : le rapport entre Un et Zéro, entre la manifestation et la disparition, la présence et l'absence, entre la vie et la mort. Ainsi la référence « Un » fonde l'univers comme différentiel fondamental d'une complexité infinie et vibrante, néguentropie glorieuse, mais la référence Zéro renvoie à l'absence, à la disparition, à l'irréversible entropie...

LEÇONS DE TÉNÈBRES PÂQUES

À l'époque de Guido, le rituel pascal impliquait « Ténèbres », et l'on éteignait les bougies à mesure que s'approchait l'instant fatidique. Le chant grégorien rythmait ce temps vers la nuit. Maîtres Charpentier et Couperin en firent de magistrales « Leçons de Ténèbres ». Écoutons...

Vaste métaphore, la prière à Jean nous a offert les mots, les places, les rapports : l'intervalle « interdit » est bien celui de l'entre-dire, entre la bouche de celui qui demande, et l'oreille de celui qui est sensé répondre ; et que cet espace ne peut cesser d'être l'abîme du « non-soi » qu'en étant reconnu comme « interne » à l'un et à l'autre : *nous avons en commun l'abîme qui nous sépare de nous-mêmes*, voilà la première leçon de ténèbres ; *qui devient alors potentiel de résonance* : voilà la seconde leçon.

Un ou zéro ?

La question concerne la nature intrapsychique de cette « altérité intime » (soulevant tous les paradoxes que l'on voudra). Là encore, la prière répond, dans sa langue de mots entrelacée de la langue des sons : elle parle *d'une voix perdue, et retrouvée*. La légende précise en effet que le moine qui composa cette prière *perdit la voix* au moment de plonger le cierge pascal dans l'eau du baptistère, symbolisant ainsi le moment le plus « critique » du cycle liturgique : entre la mort et la résurrection du Christ, sa « descente aux enfers ». (Un/Zéro, Son/Silence. Le diable était donc déjà là, dans cette faille temporelle ouverte par la voix perdue). C'est en se tournant vers saint Jean Baptiste que la voix lui revint, en hommage duquel il composa ce chant, dont chaque hémistiche suit dans l'ordre les degrés de l'échelle. (Retenons que la voix perdue revient dans un chant.)

Pourquoi Jean, plutôt que Jésus lui-même ? Peut être parce qu'au Moyen Âge, on invoquait le Baptiste contre les maux de gorge ; justement parce que Zacharie, son père, perdit la voix en apprenant sa venue, et ne la retrouva qu'à la naissance de l'en-

fant, pour lui donner son nom ; ou encore parce que Jean disait de lui-même, après avoir nié être prophète, Messie et incarnation de l'« esprit d'Élie », qu'il était « *La voix qui crie dans le désert* » ; et qu'il témoigne (de façon poignante) être « *l'ami qui entend la voix de l'Époux* », et dont la joie est « *plénitude* ». Comme on peut remarquer, le silence et le son marquèrent en profondeur celui qui s'accomplira comme « prophète du Verbe incarné », avant de finir la gorge tranchée, et se retrouver « patron » secret de la gamme musicale !

La Voix dans la Parole

La prière parle d'une faute pesant sur les lèvres, souillant l'âme et appauvrissant les sens, qui concerne la parole. Elle invoque St Jean qui est la « Voix », pour que cette « souillure » soit dissoute. Dans le contexte, l'orant fait implicitement référence à la mutité dont Zacharie est délivré en prononçant le nom de son fils. Cela résonne encore parfaitement avec son étrange façon de se présenter au monde : « *la Voix qui crie dans le désert* » peut s'entendre en hébreu « *la voix qui crie dans la parole* » (tout comme la « *traversée du Désert* » est audible comme « *la traversée de la Parole* »). Pourquoi la voix crierait elle dans la parole ? Probablement pour se faire entendre d'elle. Et pourquoi la parole n'entend elle pas la voix qui la sous-tend ? Parce qu'hypnotisée par ses propres constructions, elle se tient dans un rapport incommensurable avec elle, et qu'en ce rapport passe le vivant, dans les failles mêmes de la construction. Ce que nous savons, c'est qu'en perdant contact avec sa source sensible, corporelle, humaine, la parole autogénéralisante engendre mort pétrifiante et folie totalitaire. C'est là notre troisième leçon de ténèbres,

radicalement optimiste malgré les apparences : l'occultation de la voix, celle du sujet sensible, lieu de singularité radicale, « écart ontologique » irréductible à toute généralisation est de fait impossible !

Cette « relation » entre parole et voix semble être de l'ordre de l'antagonisme logique : essayez d'écouter le timbre et la musicalité d'une voix tout en restant conscient du sens des mots, et vous verrez combien l'exercice est difficile ; expérience radicalement « tritonienne », visant à résoudre l'incommensurable rapport entre son et sens. De fait, notre vecteur est à l'œuvre dans les deux : c'est lui qui « signifie » le rapport incommensurable entre la *statique* du sens référentiel (le dictionnaire pour la parole, les lois de l'harmonie pour la musique), et la *dynamique* singulière mise en œuvre dans l'acte de parole, comme dans l'acte musical. C'est bien le même incommensurable qui empêche la voix d'être totalement saisie par les règles de la parole et celles de la mesure, les poussant au contraire l'une et l'autre à s'autotransgresser pour s'accomplir. Mais cet accomplissement a-t-il une fin ? Et comment relativiser la Référence, l'Un, la Présence, sans le référentiel Zéro, l'Absence ? Toute transition référentielle passe par Zéro, et cette connaissance là danse sur l'abîme.

Par « nature », la voix qui sous-tend l'exposition verbale comme musicale déborde de leur cadre préétabli, poussant ainsi la parole comme la musique à faire écart d'avec la Référence, et advenir en leur cheminement singulier. Ainsi, dédramatisons l'abîme : le Zéro de la parole est le Un de la voix, et réciproquement. Un simple passage de l'œil à l'ouïe : le geste de la réversibilité qui joue de rien à tout en un clin d'œil. Si c'est de l'abîme que le monde est sorti, et si cet à l'abîme qu'il est promis, c'est que l'abîme est notre « lieu », notre demeure.

Le « fil » de la voix, comme métaphore de cette force de vie qui pousse inexorablement le vivant à vivre ; et la musique comme sismographe ultra sensible de cette force qui, impliquant la pulsion dans la pulsation, bat la mesure au Néant avec la baguette de l'Incommensurable : la diagonale du Fou...

Pompes

Le « modèle » identitaire ainsi dessiné témoigne clairement d'une tension constitutive, une inadéquation radicale, qui fait « conscience » comme le grain de sable devient le cœur de la perle, ou l'impureté le germe caché du cristal. C'est d'un écart interne que la conscience semble se fonder comme telle, ainsi capable de se distinguer d'elle-même pour advenir à elle-même, en un mouvement expansif. C'est de cet écart constitutif que l'homme peut imaginer ce qui n'est pas, rêver, mentir, inventer. C'est cette inadéquation qui est la génératrice des prothèses technologiques dont tout son « pouvoir » dépend, de plus en plus. Il est probable que ce qui différencie vraiment l'humain de tous les autres règnes de la nature, qui le rend à la fois dramatique, pathétique, et prodigieusement inventif, c'est sa stupéfiante capacité de marcher à côté de ses pompes...

En libérant la dissonance, Schoenberg libéra le Diabolus. Le demi-siècle qui suivit fut celui de l'horreur faustienne plutonienne. Le Diable comme « moteur de l'Histoire » ? Mais, bien que le moteur techno semble s'emballer en accélérant son accélération de façon stupéfiante, l'« Histoire » semble en panne de « sens ». Il faudrait peut-être relire la légende du Golem, à propos de notre leçon de ténèbres...

Le saint patron de la gamme nous laisse un mode d'emploi : écouter la voix dans la parole. Que

dit-elle, à part se dire elle-même ? Elle ne dit rien, elle *appelle* : elle « invoque » la possibilité de lien par-delà la fracture de l'altérité, l'intimité résonnante susceptible de s'actualiser entre deux ou plusieurs consciences, fondant le terrain même de tous les rapports potentiels. Ainsi n'a-t-elle d'autre leçon à nous donner que le rappel de ce pouvoir de reliaison, transcendant potentiellement toutes les oppositions. Qui appelle-t-elle, dans la parole, sinon celui qui l'engendre comme voix ? Appel de l'antécédence à venir... le fil de la voix. Pour le reste (le « sens » de toute cette histoire pour aujourd'hui), restons humble : notre vecteur ne signifie plus. Ou plus exactement, *son insignifiance est son ultime signifiance, qui est la fin de toute signifiance (du système)*. Comment signifier sans différentiel comme référence ? C'est l'enjeu post-moderne, de transformer la fin de l'histoire en ivresse du jeune chiot courant après sa queue...

Souvenons-nous que ce mouvement qui va de l'occultation à l'ouverture en passant par l'imaginaire musical et théâtral ressemble à s'y méprendre à la dynamique de transposition imaginaire : la « fin » en question serait-elle la mort du fantôme à l'instant de sa « réalisation » ? Leçon de ténèbres...

Entre tradition juive et christianisme, saint Jean est par excellence une figure de la Transition ; lorsqu'il invite au baptême, il indique le lieu symbolique où la conscience, délivrée de la charge du « monde » par la vertu ondoyante, peut ainsi pivoter sur elle-même (*teshouvah*) en sa nudité originelle, afin de pouvoir passer à une nouvelle perspective ; de même, lorsqu'il invoque le cri de la voix dans la parole, c'est pour inviter la parole à se dessaisir d'elle-même, à réentendre sa propre source sonore en se dénuant de toute entreprise signifiance.

Revenir à ce qui la fonde et la dépasse radicalement, la poussant à advenir. C'est en ce non-lieu de l'insignifiance radicale que la Voix règne en souveraine, qui est l'ombre pulsante et la contre-face obligée de tout surgissement d'ordre, et de sens : *la fécondité puise au chaos*, c'est là sa double contrainte, l'implacable nouage du vivant au drame existentiel : tous les rituels l'invoquent et s'en protègent, cet échange cosmique mettant en scène la rencontre entre l'économie du désir et l'économie symbolique.

La Flèche, l'Abîme, et l'Éléphant

Ainsi notre longue visée des siècles ressemble à une flèche dont la cible se révèle être la disparition de la cible, avec celle de la flèche. Cette vision abolie qui transforme le futur en marécage post-moderne invite à un *prophétisme radicalement aveugle* : le Règne de l'Insignifiance, qui se déploie aujourd'hui comme une contagion redoutable et implacable, est peut-être le prix à payer collectivement pour qu'à nouveau, dans l'épuisement de tout sens, la Voix soit entendue comme source de tout sens, de renouvellement

potentiel. La voix comme transition entre un instant et un autre, entre un état d'âme et un autre, entre une ère et une autre... la Réversibilité même. Dernière leçon de ténèbres : le Fil de la Voix, comme pont sur l'abîme pour funambule aveugle.

Au moment où le système 12 perd sa fonction référentielle après vingt-cinq siècles de bons et loyaux services, où l'identité musicale occidentale s'ouvre aux saveurs épicées des tempéraments inégaux des « musiques du monde » (qui sont aussi et surtout musiques des siècles), où la ligne du temps « historique » se perd dans le delta de la post-modernité, où l'horizon temporel se resserre au point de ne plus rien laisser prévoir de solide, et où toutes les certitudes ancestrales s'effondrent les unes après les autres devant l'immensité de la nouvelle donne planétaire et l'accélération affolante de la vague des siècles, la sagesse serait peut-être de se souvenir des éléphants du Sri Lanka, en présence du tsunami : tendre vers l'onde qui nous porte, que l'œil ne peut voir, mais le corps pressentir... autrement dit tendre l'antenne intérieure, et se préparer à l'inattendu : il ne saurait tarder.