

SYMBOLIQUE ET RHÉTORIQUE DANS L'ŒUVRE DE JEAN-SÉBASTIEN BACH

par

Gilles CANTAGREL

Séance du 16 janvier 2008

Si je me suis permis de proposer à votre Compagnie ce thème de réflexion d'apparence bien sévère, « Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach », c'est bien qu'il me paraît très largement dépasser le seul cas particulier d'un certain compositeur de musique, pour évoquer une question générale, qui n'a cessé d'agiter les esprits : la musique n'est-elle qu'un objet de délectation en soi, ou, en des contextes et des époques donnés, peut-elle aussi se parer du pouvoir de *dire*, ou de *signifier*.

Le débat ne date pas d'aujourd'hui. Déjà, au XVIII^e siècle, devant l'éloquence persuasive d'une musique instrumentale qui défiait son entendement, Fontenelle pouvait l'apostropher : « Sonate, que me veux-tu ? » Qu'est donc ce qui me paraît ainsi être un « langage » sonore, qu'aucun mot ne vient éclairer et qui pourtant me touche, semble me parler, éveille ma vie affective, met en mouvement mon âme ? Ce mouvement, cette é-motion, que régissent les lois de la rhétorique, depuis Cicéron et Quintilien.

À la fin du même siècle, l'esthéticien français Chabanon affirme l'universalité de la musique, en énonçant cette vérité à ses yeux essentielle : « Les sons ne sont pas l'expression de la chose, ils sont la chose-même. »

Voilà qui préfigure la célèbre formule d'Igor Stravinsky, ne voulant « chercher dans la musique que la musique », celle-ci étant, dit-il, « par essence impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique ». Il ne s'agit évidemment pas de supposer les moyens de la musique capables de *représenter* le réel ou de le suggérer, quelles qu'en aient été les tentatives, évocations de batailles, d'orages ou de chevauchées, pas même dans les pages écrites pour la scène ou le film, qui d'ailleurs ont pu susciter des chefs-d'œuvre. Mais en un mot, est-elle, hors tout langage verbal, susceptible, au travers d'un code donné, non pas d'*exprimer*, certes, mais de *signifier* quelque chose, et quoi ?

Loin de moi la prétention de vider la question. Je me bornerai ici à en souligner l'existence, et c'est bien pour cette raison que j'ai choisi de présenter un cas limite et emblématique, celui d'un compositeur de génie, musicien universel, qui domine ce grand siècle de la rhétorique où

COMMUNICATIONS 2008

chacun, de Monteverdi à Rameau, se considère comme un orateur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le tout premier biographe de Bach, Forkel, directement informé par les fils du compositeur, parle de lui dès 1802 en le nommant « le plus grand *orateur* et le plus grand poète musical des temps passés et futurs ». Orateur, donc, mais en musique. Ce qui veut dire que, si belle, si « pure » soit-elle, si formellement accomplie, l'œuvre de Bach aurait par surcroît quelque chose à dire.

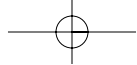
Mais pourquoi s'en étonner ? Chacun sait qu'en de nombreuses époques de l'histoire, les œuvres d'art ont eu recours, à un degré ou à un autre, à des représentations symboliques dont la portée dépasse le simple objet proposé à la contemplation. Les plasticiens le savent mieux que quiconque. Que cette dame dont j'admire la représentation soit à la licorne, à l'hermine ou au chardonneret, et toute ma compréhension de ce qui m'est montré s'en trouve éclairée, et peut-être bouleversée. Ce ne sont pas là des accessoires d'atelier, mais bien des signes porteurs d'un sens précis, selon un code symbolique, signes qui nous mettent sur la voie du sens général de cette représentation, et peuvent nous suggérer des métaphores.

Et que dire de la nature morte des peintres hollandais du XVII^e siècle – pour user de ce terme déplaisant auquel les Anglo-Saxons préférèrent celui autrement plus approprié de « vie silencieuse », *still life* ou *Stilleben*, la vie plutôt que la mort. Les espèces botaniques mêmes des fleurs, le genre des insectes qui s'y promènent, du poisson ou du fromage, la disposition du verre, de la carafe ou du couteau, la pelure du citron ou les plis de la nappe, tout porte un sens ; et tous ces signes interagissent pour adresser au spectateur un message, codé, certes, mais précis, même si nous ne savons plus aujourd'hui comprendre les interpellations qui nous sont lancées.

Je ne parle pas même ici des sculpteurs des chapiteaux romans, dont les scènes, si pittoresques puissent-elles paraître, avec leurs cortèges de monstres et d'objets bizarres, leur luxuriant décor végétal et leur cohorte de personnages les plus divers, parfois en d'étranges postures, affairés à un muet artisanat, tout cela a bien pour fonction de proposer à notre attention un enseignement, à notre réflexion une édification.

Pourquoi donc refuser à la musique – avec les moyens qui lui sont propres – des pouvoirs que l'on reconnaît aux arts plastiques, qui pas plus qu'elle ne sont dotés du langage verbal ? Car enfin, le musicien, lui aussi, dispose d'un formidable arsenal d'« outils » dont il peut user à des fins allégoriques : les tonalités, l'harmonie, avec ses tensions et ses détente, les instruments et les voix, et toutes ces cellules rythmiques et mélodiques organisées en figures, telles qu'elles se sont développées en Italie dès le début du XVII^e siècle. Bien conscient qu'ici, aujourd'hui, je ne puis que me borner à évoquer l'existence de cette préoccupation symbolique et rhétorique qui a fait alors l'objet de très nombreux traités, et plutôt que de vouloir théoriser à mon tour, je voudrais illustrer mon propos d'exemples concrets.





Gilles Cantagrel, *Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach*

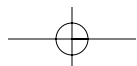
Jean-Sébastien Bach. Il est profondément chrétien. On ne peut donc envisager l'analyse de ses œuvres qu'au moyen des références culturelles et spirituelles qui étaient les siennes en son temps, celles à la fois de l'*Aufklärung* et de la théologie luthérienne. Les fonctions de musicien d'église de cet admirable connaisseur des Écritures en faisaient un serviteur de liturgies qui associent étroitement la parole et la musique, le verbe et le son. La cantate, en particulier, est alors considérée comme un double de la prédication orale qu'elle encadre, sur un thème commun. Écoutez donc les voix des chanteurs de ses cantates et de ses oratorios. À l'opéra, comme dans la vie, c'est la voix qui caractérise le plus précisément un être, un personnage, la candide ou la jalouse, le passionné ou le traître. De même dans la musique religieuse. Du reste, par bien des aspects, Bach n'a pas cessé de composer des actes d'opéra, et même des opéras entiers avec ses Passions. Traditionnellement, le soprano y incarne l'amour, la félicité et la confiance, et l'alto, la peine, l'âme endolorie, meurtrie. Le ténor, lui, chante l'espérance, mais il y apparaît aussi comme l'homme souffrant de ses fautes. Or, malgré les apparences, il n'y a pas contradiction entre ces deux « rôles ». Parce qu'il est chrétien, cet homme se sait pécheur et souffre de ses fautes ; mais toujours parce qu'il est chrétien, il lui est donné d'espérer dans le pardon. Une seule et même voix doit donc faire comprendre cette ambivalence. Quant à la basse, tout le monde le sait alors, c'est principalement *vox Christi*, la voix du Christ. Du Christ, et par extension de Dieu ou des prophètes.

Parmi les quelque deux cents cantates d'église connues de Bach, il en est une qui commente la parabole du repas de noces. Le fils du roi s'élançait avec ferveur à la rencontre de la fiancée qui l'attend, dans un style poétique inspiré du *Cantique des cantiques*. Que la jeune fille heureuse soit chantée par un soprano, rien d'étonnant ; mais contre toute attente, dès les premières notes de son chant, le fiancé – le « jeune premier », dirait-on à l'opéra – se manifeste non par un ténor, mais par une voix de basse. Or tout auditeur en ce temps comprend *ipso facto* que ce fils du roi est le Christ, fils de Dieu, sans qu'il soit besoin de le nommer. Et le sens de la parabole s'en trouve annoncé d'entrée de jeu.



Les instruments, à présent. Lorsque Richard Wagner veut *montrer* musicalement l'épée qu'il destine à son héros, il la profile dans un motif très simple, vigoureusement ascendant, en un *ut* majeur éclatant, et joué à la trompette. Or rien ne dit que ce thème bien frappé désigne une épée. Si imagé soit-il, le *leitmotiv* n'acquiert sa signification qu'après avoir été exposé en association avec un texte qui en explicite le sens, après quoi il peut entrer dans la symphonie orchestrale et participer, sous ses métamorphoses, au développement dramatique, porteur de l'identité qui lui a été conférée.

À un premier degré, Bach procède ainsi. Lui aussi en appelle à la trompette pour manifester l'éclat de la puissance, spirituelle ou temporelle ; au cor, pour cerner l'espace de la nature ; au violon piccolo planant dans l'aigu pour évoquer la béatitude de la vie surnaturelle et le para-





Un portrait quasiment inconnu de Jean-Sébastien Bach, exécuté en mai 1747 par le Français Antoine Pesne, peintre de la cour de Frédéric II de Prusse à Potsdam (collection particulière, DR).

dis. Mais il mène à un degré bien plus élevé cette symbolique élémentaire, et c'est ce qui nous intéresse.

En voici un exemple. Bach assigne plusieurs fonctions au hautbois. Celui-ci figure traditionnellement l'instrument populaire des bergers. Tous les musiciens de ce temps recourent au hautbois pour évoquer les pastorales de la Nativité. Bach n'échappe pas à la règle dans son *Oratorio de Noël* et ses cantates pour la fête de Noël. Mais, plus surprenant, c'est encore au hautbois qu'il fait appel dans ses méditations sur la mort. Alors : naissance ou mort ? En l'occurrence, loin de se contredire, il se livre à une catéchèse très simple. Pour le chrétien qu'il est, et pour les chrétiens à qui il s'adresse, la mort n'est rien d'autre que le passage obligé vers la résurrection à la vie surnaturelle, et donc vers une nouvelle naissance. La mort terrestre est l'annonce d'une naissance d'un autre ordre, et c'est bien ce qu'indique le commentaire du hautbois de la Nativité à des auditeurs parfaitement conscients de la leçon qui leur est rappelée.

À l'évocation sonore de la Nativité, Bach associe aussi fort souvent le rythme de la sicilienne, avec son doux balancement, son caractère profondément paisible et tendre, berceur, qui convient à l'atmosphère pastorale. Ce qui veut dire que les figures métriques de la danse portent également, comme les voix et les instruments, leur signification et leurs connotations dans les codes symboliques de l'époque. Ainsi, on peut lire, dans le grand *Traité de rhétorique musicale* de Mattheson de 1739, que « le caractère du rigaudon réside dans le ton d'une plaisanterie quelque peu badine », ou que la danse lente de la sarabande « n'a pas d'autre passion à exprimer que la révérence » ; elle trouve donc naturellement sa place dans les musiques de cour pour saluer le prince ; mais dans sa musique religieuse, Bach utilise également ce mouvement de sarabande, et toujours à bon escient, pour traduire le recueillement et la sérénité qui précèdent la communion, c'est-à-dire l'accueil du Seigneur, et, par extension, l'attente paisible et fervente de la mort.

Le choix d'une tonalité, majeure ou mineure, joue aussi un rôle essentiel. Chaque tonalité, tout le monde le sait, possède un caractère spécifique, ce que les Italiens de ce temps nomment les *affetti*, et les Français l'*éthos* ou l'énergie des modes, les Allemands *Affekten*. À l'orée du XVIII^e siècle, on est parvenu à accorder les instruments à sons fixes, orgues ou clavecins, de sorte qu'il soit possible de jouer dans toutes les tonalités, ce qui était impossible auparavant, tout en conservant à chacune son caractère et ses affects, ce qui a disparu plus tard, avec le tempérament égal. Tout cela a été dûment et abondamment théorisé à l'époque, en particulier en Allemagne par le Hambourgeois Mattheson, que je viens de citer. Mattheson connaissait Bach ; et ce musicien de grande culture n'a pas publié moins de vingt-cinq traités en trente ans. C'est évidemment là ma première et indispensable source de documentation sur les procédés mis en œuvre dans cette musique. De ces nouveaux systèmes d'accord mieux « tempérés », comme on disait alors, Bach donne la démonstration, l'année même, 1722, où son contemporain français Jean-Philippe Rameau en publie la discussion dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, l'un proposant la méthode quand l'autre en établit le discours. C'est, bien sûr, le très célèbre *Clavier bien tempéré*. Vingt-quatre préludes et fugues explorent systématiquement les douze tonalités majeures et les douze tonalités mineures, la totalité de l'univers sonore. Exercice technique,

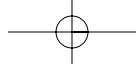
COMMUNICATIONS 2008

sans doute, pédagogie de l'instrument, mais aussi véritable traité de composition. Musique « pure », oui. Mais encore ? Chaque prélude et fugue réalise un véritable portrait affectif de sa tonalité, la mélancolie de *si* mineur, la tendresse de *la* bémol majeur, l'ardeur de *mi* bémol majeur, le pathétique de *sol* mineur, tels que les définissent et les commentent les traités de l'époque. Mais il y a davantage. Cette association d'un prélude et d'une fugue a été sinon inventée, du moins considérablement développée par Bach. Le prélude est le lieu de l'imagination, auquel répond son complément, la fugue, produit de la rigueur. Mais pour le musicien, comme pour tout créateur, il n'est pas de fantaisie sans mise en ordre par la rigueur de la pensée, et il ne saurait y avoir de rigueur formelle autrement que pour organiser une invention. Ainsi donc, le prélude et la fugue se présentent-ils comme l'avant et le revers d'une unique médaille, les deux faces opposées mais complémentaires d'une même pensée, d'un même être sonore, unissant la rigueur dans l'imagination et l'imagination dans la rigueur. Chaque ensemble prélude-et-fugue propose ainsi, dans le registre affectif propre à sa tonalité, un fragment de l'autoportrait sonore du compositeur, que reconstitue en son entier l'audition intégrale de l'œuvre. Au-delà, même, c'est (toujours à l'image de Descartes) un véritable *Traité des passions de l'âme* en musique. Les témoignages du temps montrent que personne ne s'y trompait.



Mais avec tous ses contemporains luthériens allemands, Jean-Sébastien Bach dispose d'un élément de langage supplémentaire, qui leur est propre et que ne connaissent ni les Français, ni les Italiens de ce temps. Cet élément, qui ne peut qu'échapper à l'auditeur d'aujourd'hui s'il n'est ni allemand ni luthérien, j'insiste, est le recours au choral, ce cantique très simple chanté en commun, d'où son nom, dans toutes les circonstances de la vie publique et privée. « Tout citoyen est alors sociologiquement chrétien », rappelle l'historien Jean Delumeau. Et chacun chante le choral depuis sa plus tendre enfance. Le seul fait d'en entendre la mélodie, et le voici qui en pose mentalement les paroles. La mélodie d'un choral peut donc intervenir comme « thème parlant », bien mieux encore que le *leitmotiv* wagnérien, puisqu'il n'y a pas eu besoin d'une identification préalable : il appartient à la culture collective d'un peuple. À maintes reprises, Bach fait entendre, aussi bien dans sa musique vocale que dans l'instrumentale, des thèmes de choral *sans paroles*. Parce que ces thèmes sont automatiquement, par un acte réflexe des auditeurs, associés à des paroles, celles-ci vont concourir à éclairer l'œuvre du sens qu'elles lui apportent.

À deux reprises, dans l'*Oratorio de Noël*, Bach fait chanter un choral sur la mélodie d'un très célèbre cantique de la Passion. Et pas n'importe où : c'est le premier et le dernier choral de tout l'oratorio. Le musicien choisit d'ouvrir et de conclure son grand récit de la Nativité par l'exposé d'un cantique sur la souffrance et la mort, celui que l'on a entendu cinq fois dans la *Passion selon saint Matthieu*. Les nouvelles paroles parlent bien de la naissance, mais aux oreilles de tous, la musique, elle, « parle », si j'ose dire, du Golgotha. Pourquoi donc ? Tout le monde le comprend, alors. Simplement parce que pour lui, Bach, chrétien, si Dieu s'incarne dans le Christ, c'est pour



Gilles Cantagrel, *Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach*

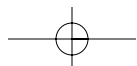
accomplir le plan de la Rédemption, ce que parachèvera le drame du Calvaire. Il nous rappelle ainsi qu'il n'y a de Nativité que dans cette perspective. Les peintres du Quattrocento ne faisaient pas autrement. Dans leurs nativités, les étables délabrées sont le signe d'un monde ancien à restaurer ou à achever, et il n'est pas rare que quelque part dans le tableau se profile une croix.

Mais en dehors des œuvres dépourvues de toute parole, dira-t-on ? Eh bien, regardons par exemple le recueil des six solos pour violon, si subtilement agencés par le compositeur. Bach vient de perdre brutalement son épouse Maria Barbara, et se retrouve seul. Avec son violon, son âme. Au fil des trente-deux pièces du cahier, il arrache une polyphonie sublime aux quatre malheureuses cordes de son petit violon. C'est un combat de l'esprit contre la matière, une véritable lutte de Jacob avec l'ange, de l'espoir contre la détresse, un long voyage au bout de la nuit de l'âme avant son issue lumineuse, sa katharsis. La très célèbre *Chaconne*, qui passe à juste titre pour un chef-d'œuvre de musique « pure », de musique « absolue », constitue le cœur expressif du recueil. Elle le divise en deux parties selon la section d'or, ce qui n'est évidemment pas l'effet du hasard. Or voici que la musique prend la parole. Car à y bien écouter, cette chaconne se trouve parcourue en filigrane, comme les autres pages du recueil, de mélodies de chorals parfaitement identifiables par qui en connaît le répertoire. C'est d'abord le cantique de Pâques, *Christ lag in Todesbanden*, « Christ gisait dans les liens de la mort », puis le choral funèbre *Jesu meine Freude*, « Jésus ma joie ». Deux chorals qui en constituent l'armature spirituelle, en chantant la mort et la résurrection. Langage crypté, enfoui dans l'œuvre dont il éclaire la signification, celle d'un *Tombeau de Maria Barbara*. J'ajoute qu'immédiatement après la chaconne, la sonate en *ut* majeur qui lui succède dans le recueil s'épanouit dans une fugue cyclopéenne, dont le sujet, apparemment futile, n'est autre que le choral *Veni Sancte Spiritus*, « Viens, Esprit Saint ». Elle devient donc, pour qui a des oreilles, une véhémence invocation pour trouver dans le désespoir l'énergie de surmonter sa douleur.

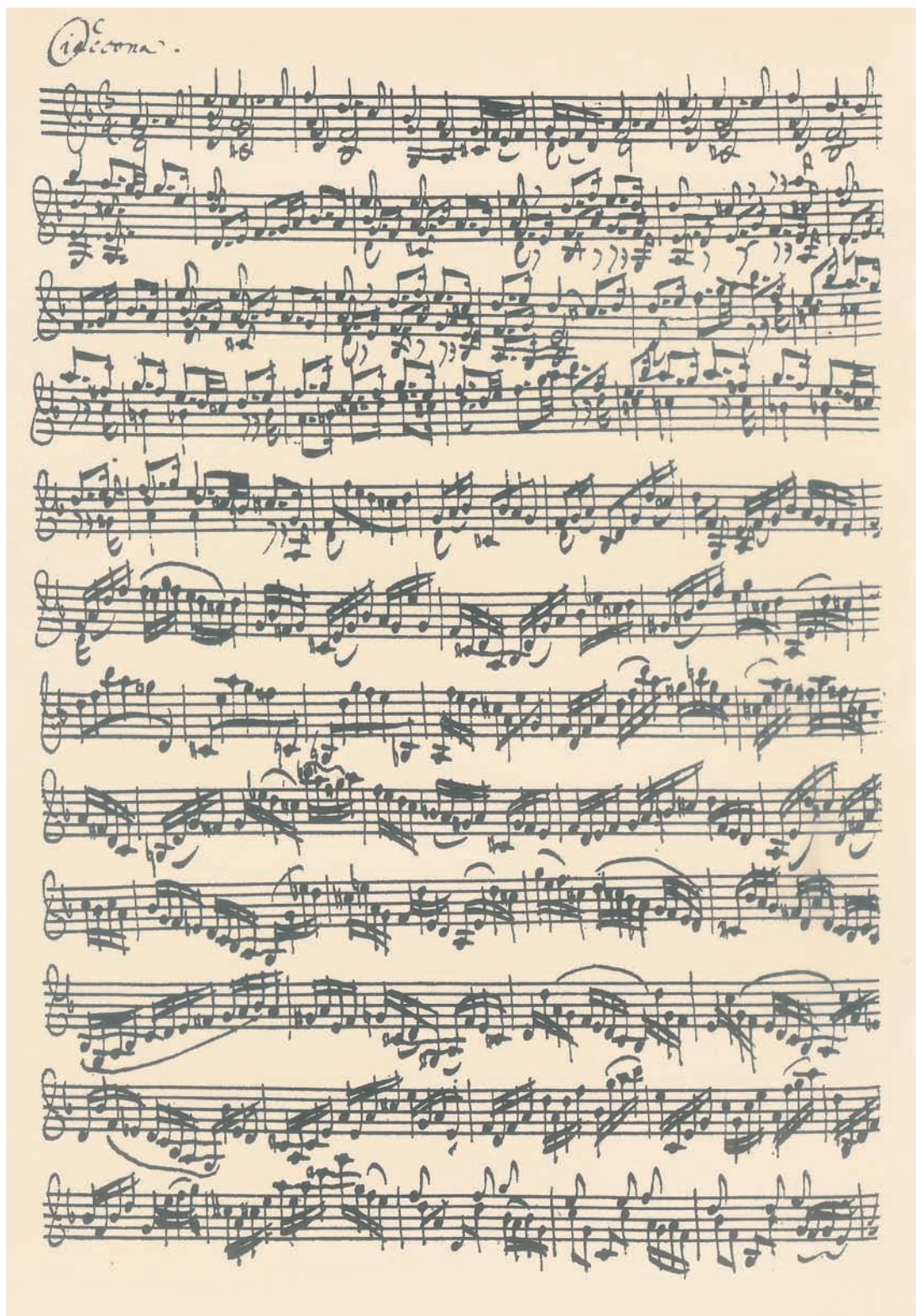


À la lumière de ces quelques exemples glanés parmi tant d'autres, apparaît le souci permanent de Jean-Sébastien Bach de *dire*, d'*expliquer*. Ce pédagogue-né ne cessera, sa vie durant, d'*enseigner*. La symbolique sonore qu'il met en œuvre est l'un des ressorts de sa pédagogie, d'autant plus efficace qu'elle est facilement accessible à tout un chacun. Mais pour gérer son art oratoire, il lui faut se fonder sur les règles de la rhétorique, qui en l'occurrence sont celles mêmes de l'éloquence sacrée, alors codifiée en d'innombrables traités. Il va de la sorte passer à un niveau supérieur de communication. Car les structures rhétoriques qu'il imagine ne sont pas perceptibles à première écoute, et demandent une lecture et une concentration particulières.

Cet aspect a été longtemps négligé, mais il me paraît essentiel. Chez un Jean-Sébastien Bach, les modalités formelles, structure et développement, ne procèdent pas comme chez Beethoven d'une logique dialectique, ou d'une logique dramatique comme dans l'opéra de Wagner, d'une



COMMUNICATIONS 2008



*Le manuscrit
de la célèbre
Chaconne
en ré mineur
pour violon seul.*

Gilles Cantagrel, *Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach*

logique poétique comme chez Debussy. Chez lui, c'est d'une pensée rhétorique que procède le discours musical, pensée qui en elle-même et par elle-même peut se charger d'une signification.

Écoutons l'un des chefs-d'œuvre de la musique pour orgue de Bach, le *Prélude et Fugue en si mineur*. Dans cette tonalité vouée à l'expression de la douleur, le poignant prélude est structuré en six sections parfaitement identifiables à première audition, et précisément articulées selon les règles rhétoriques de l'oraison funèbre. Au musicologue, maintenant, de poursuivre la recherche. À la lumière d'un faisceau de documents, j'ai pu mettre en évidence que cette œuvre avait été écrite pour un service funèbre, celui de l'épouse du fameux Auguste le Fort. Au cours de la cérémonie, dont on a le récit, une cantate avait également été exécutée, elle aussi composée pour la circonstance, la sublime *Ode funèbre*. Et j'ai relevé des parentés thématiques très nettes entre le prélude à l'orgue et le chœur d'entrée de la cantate, comme entre le chœur final de la cantate et la fugue qui concluait le service. Du même coup, mon hypothèse d'oraison funèbre se voyait confirmée, et les paroles chantées contribuaient à éclairer la signification de la pièce d'orgue, jusqu'alors implicite. Encore un indice : la fugue conclusive est fondée sur un sujet mélodique qui n'est rien d'autre qu'une chanson populaire bohémienne de ce temps, une chanson de mal mariée. Or la princesse, bafouée par son royal époux, le « prince aux mille bâtards », vivait séparée de lui ; elle s'était retirée dans un château aux marches de la Bohême, précisément l'aire géographique de diffusion de ladite chanson, que l'on connaissait également à Leipzig. L'allusion était claire pour tous les auditeurs.

Regardons de près une autre grande page pour l'orgue, le *Prélude en mi bémol majeur*, qui ouvre sa grand-messe pour orgue, un recueil de haute spéculation de la maturité du musicien. L'architecture de ce prélude est extrêmement simple et, elle aussi, parfaitement repérable par tout auditeur : une alternance de refrain et de couplets, aux motifs très fortement caractérisés. Quatre refrains et trois couplets, donc sept sections. Sept, le chiffre de la création au début de la Genèse. Avec ses motifs pointés et ses vigoureuses affirmations, le refrain est une véritable allégorie de la majesté, selon les codes symboliques de l'époque. Majesté divine, donc figuration de Dieu le Père. On l'entend pour commencer et pour finir le *Prélude*, et également la messe tout entière, donc à l'origine et à la fin de toutes choses, l'alpha et l'oméga. Dès lors, le premier couplet, au profil descendant tendrement incliné, ne peut que figurer celui que Luther nomme « l'aimable maître des âmes », le Christ dans sa compassion ; et le deuxième couplet, tout en mouvements volubiles et comme insaisissables, l'ubiquité du souffle de l'Esprit. Le troisième couplet, quant à lui, associera le Fils et l'Esprit avant le retour en majesté, et pour conclure, de Dieu le Père. À cette première approche, je tiens à en ajouter une d'ordre analytique. Le thème de Dieu est généré par une cellule composée d'un intervalle de quinte descendante. Or il en va de même pour le thème du Fils, qui en est issu. J'entends donc, musicalement, que le Fils procède du Père, ce que dit le *Credo*. De même pour l'Esprit, qui procède du Père et du Fils, toujours selon le *Credo*. Ainsi Bach nous donne-t-il à entendre le dogme bien mystérieux d'un Dieu unique en trois personnes participant à une même essence. Enfin, je relève que la dernière apparition du refrain est identique à la première. Bach referme ainsi l'œuvre sur elle-même, et nous montre qu'elle pourrait se

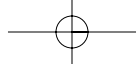
COMMUNICATIONS 2008

poursuivre en un mouvement perpétuel, signe sonore manifeste de « celui dont le règne n'aura pas de fin ». Ainsi, la structure formelle élaborée par le musicien a-t-elle vocation en elle-même, et à la façon d'un langage, à transmettre quelque chose qui relève de l'idée, au-delà du seul plaisir esthétique.

Cette obsession que Bach montre à vouloir ainsi *dire* se retrouve parfois là où on l'attend le moins. Tout le monde connaît l'*Offrande musicale*, ce recueil de morceaux divers fondés sur le thème d'une singulière beauté que le jeune roi de Prusse Frédéric II avait soumis à Bach, comme motif d'improvisation lors de la visite du musicien à la cour de Potsdam. Outre l'articulation rhétorique des seize morceaux de l'œuvre, on relève que cette *Offrande* présente à la sagacité du roi-flûtiste une série de dix canons énigmatiques à résoudre. Un seul petit bout de musique noté sur une portée, parfois un peu plus, peut se développer et générer tout un monde sonore. Comme les quatre voix de *Frère Jacques*, issues d'une unique chanson monodique. Mais avec Bach, comme avec quelques autres compositeurs qui en ont pratiqué le genre, de Guillaume de Machaut à Anton Webern, le canon est évidemment d'une tout autre complexité que *Frère Jacques*. En tête de chacun des canons, Bach donne un indice pour résoudre l'énigme. Non pas en français, que parle le roi, non pas en allemand, sa propre langue, ni même en italien, langue universelle de la musique. Non, en latin. Et avec des jeux de mots en latin. C'est pour le moins étrange. Au-dessus de l'un des canons, il a même écrit *Quaerendo inveniatis*, « cherchez et vous trouverez ». C'est bien ce qu'il convient d'affirmer quand on pose une énigme ; mais je pense que ce n'est pas sans une pointe de perfidie, parce que Bach était sans doute bien convaincu que ce roi ennemi qu'il déteste ne serait pas capable de résoudre ses énigmes. Or, on ne s'est apparemment pas avisé que cette injonction était tirée des Évangiles : « Quiconque demande reçoit ; qui cherche trouve ; et à qui frappe, on ouvrira. » Que viennent faire les Écritures dans des morceaux profanes, destinés au divertissement de la cour d'un monarque résolument athée ?

Je reprends maintenant mon examen de l'œuvre avec le premier de ces canons. Il développe le thème royal en une souple mélodie, sur une seule ligne de musique. Cette petite ligne est intitulée *Canon a 2*. Aux musiciens de déduire la seconde partie de la première, celle qui est notée. Or, au début de la ligne, Bach a écrit une clé d'*ut* et trois bémols ; et à l'extrémité de cette même ligne, à la fin du motif, il a à nouveau noté une clé d'*ut* et trois bémols, mais à l'envers. C'est l'indication que ce morceau doit être joué à l'endroit et à l'envers simultanément, en lisant de gauche à droite et de droite à gauche.

Les voici donc, les deux parties annoncées par le compositeur. Celle qui se déroule normalement, dans le droit fil du temps, et l'autre qui part de la fin pour aller vers le commencement, comme un fleuve qui refluerait de son embouchure vers sa source, remontant le temps. Chacune va ainsi à la rencontre de l'autre, et les deux lectures de la ligne musicale se superposent harmonieusement. Un tour de force ! Ce qui veut dire que lorsque j'entends la première note de la pièce, j'entends également la dernière. Que je prends connaissance simultanément de l'origine et de la fin du morceau, de l'origine et de la fin du temps. Et qu'à mesure que se déroule la lecture, mon esprit demeure constamment comme suspendu, en anamnèse, dans la double conscience,



Gilles Cantagrel, *Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach*

simultanée, du passé et du futur. Ainsi Bach renvoie-t-il Frédéric II à ces Écritures, dont il ne se soucie guère : « Je suis l'Alpha et l'Oméga. »

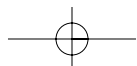
Mais ce n'est pas tout. À mesure que s'écoule le temps de l'exécution, la connaissance de l'œuvre augmente. Elle sera totale au centre de la ligne, après quoi, pli selon pli, la musique se poursuivra symétriquement. Il y a donc eu accroissement de la connaissance jusqu'à la culmination centrale, où tout se trouve connu. Le trajet parcouru par les deux parties a dessiné un χ , le *chi* grec, selon la figure de rhétorique bien connue du chiasme, qui est aussi le signe de la croix, l'une des structures symboliques chères à Bach. Et voilà que cette petite ligne de musique en apparence parfaitement anodine tient un langage à qui sait l'entendre. Cherchez et vous trouverez : on a trouvé la figuration du Christ en croix. Et ce n'est encore pas un hasard si c'est ce canon-ci que Bach a placé en tête de la série, afin d'en orienter la lecture.

L'organisation complexe d'une œuvre comme cette *Offrande musicale* nous met ainsi sur la piste d'un nouveau niveau, encore supérieur, du discours musical de Bach, celui de l'organisation globale d'un ensemble de pièces groupées en un tout organique. De même que les fresques de Giotto à la chapelle des Scrovegni de Padoue ou celles de Michel-Ange à la voûte de la chapelle Sixtine, ou encore les verrières de Chartres ou de Bourges, s'ordonnent selon un programme iconographique offert à notre lecture et porteur d'un discours, d'un enseignement spirituel, de même Bach organise-t-il ses grands recueils selon un programme rigoureux, de caractère rhétorique.



J'aimerais illustrer mon propos d'un ultime exemple, que j'emprunte à une œuvre aujourd'hui fétiche, les *Variations Goldberg*, œuvre de la haute maturité du vieux Bach, du temps où son art de la spéculation et de la combinatoire a atteint son apogée. Pour de multiples raisons qu'il serait beaucoup trop long d'évoquer ici, l'œuvre compte trente variations, enchâssées entre une aria exposant le thème, et sa reprise pour conclure. Trente-deux pièces au total. Comme les trente-deux morceaux des solos pour le violon, ou les trente-deux variations de la chaconne. Or, l'aria fondatrice de cette architecture compte trente-deux notes de basse, en trente-deux mesures ; avec son schéma mélodique et harmonique, son organisation même, cette aria préfigure à la fois la structure de chaque variation, mais aussi la structure globale de l'œuvre. Sa microstructure est à la fois l'annonce et le reflet de la macrostructure de l'œuvre.

Les variations se succèdent dans une totale fantaisie apparente. Mais à y bien écouter, une variation sur trois est un canon, toujours fondé sur les notes de basse de l'aria. Une sur trois, encore un signe trinitaire ; et de plus, sur le plan spirituel, le canon est le signe tangible de la règle, de la loi divine. En fait de troisième variation, nous entendons un premier canon, canon à l'unisson, c'est-à-dire dont la ligne mélodique se superpose à elle-même à l'unisson. La sixième variation est à nouveau un canon, le deuxième, donc à la seconde. Nouveau canon pour la neuvième variation, et cette fois-ci à la tierce, toujours dans la même logique. Et ainsi de suite. Bach



COMMUNICATIONS 2008

s'arrêtera à la 27^e variation, un canon à la neuvième, selon le programme qu'il s'est fixé. Neuvième canon, à la neuvième, trois fois trois. En lieu de vingt-septième variation, soit trois fois trois, ou trois puissance trois, signe évident de la Trinité élevée à sa propre puissance. Ce que je lis comme éloge trinitaire pourrait être mis en doute, si le musicien ne donnait maint exemple de cette démarche au long de son œuvre. Il suffit de considérer les vingt-sept pièces constitutives du recueil précédent, la *Messe pour orgue*, dont j'évoquais tout à l'heure le prélude, et dont la fugue conclusive, une triple fugue, bien sûr, fait apparaître vingt-sept fois le motif de Dieu le Père, résumant ainsi dans sa microstructure la macrostructure du recueil.

Dernier point. La trentième et dernière variation n'est pas un canon à la dixième, comme on pourrait s'y attendre. Après l'apothéose du canon à la neuvième, tout paraît dit. Et si cette ultime variation est bien un canon à son tour, encore et toujours sur la même basse fondatrice de l'œuvre, c'est un jeu canonique entre deux chansons populaires, destiné à faire sourire les auditeurs. N'empêche que si ces auditeurs connaissent ces vieilles chansons, ils en connaissent aussi les paroles. Et ils entendent un savoureux dialogue, dans lequel l'une des deux chansons déplore la mauvaise qualité de tout ce laborieux travail, tandis que l'autre, une chanson d'amour, s'adresse à l'aria fondatrice, entendue une heure et demie plus tôt, et lui dit : « Il y a bien longtemps que je n'aie été près de toi, reviens, reviens, reviens ! » Et l'aria revient, pour boucler le cycle des métamorphoses. Une nouvelle fois, la musique a pris la parole.

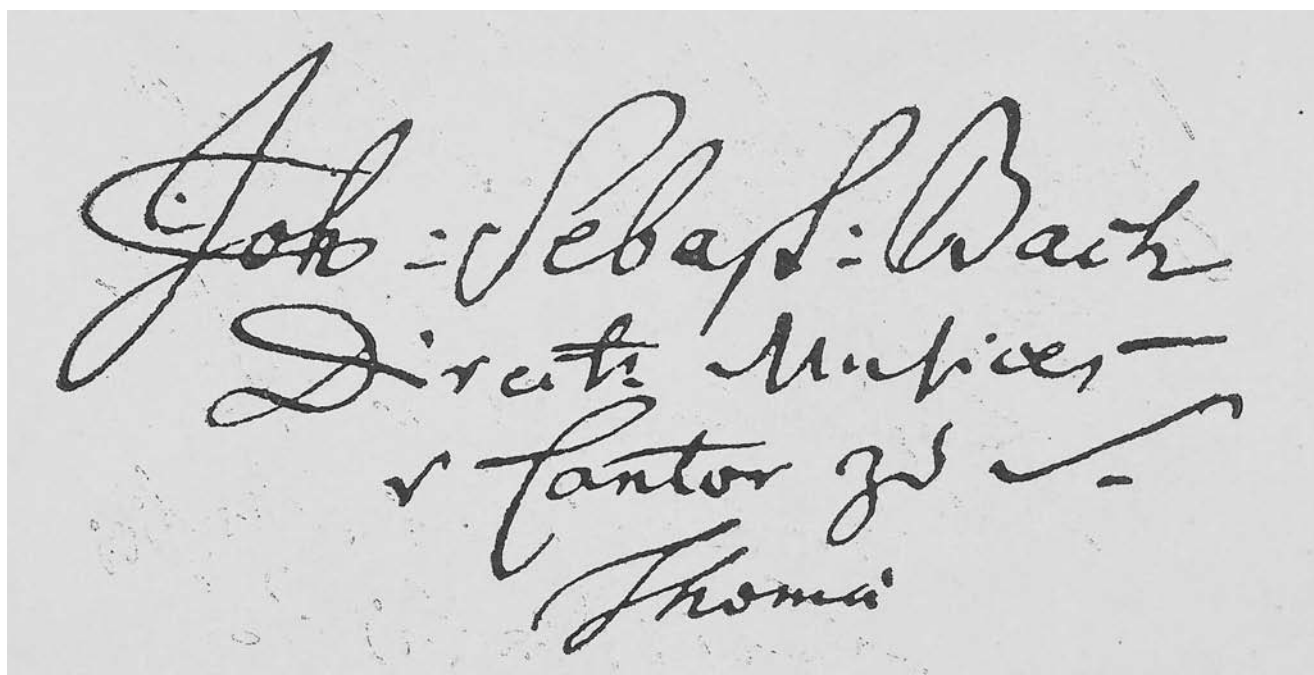
Ces quelques exemples, beaucoup trop brefs et qu'il aurait fallu accompagner de nombreux exemples musicaux, n'avaient d'autre ambition de ma part, que de mettre l'accent sur l'existence de ce « langage » musical qu'ont pratiqué les plus grands compositeurs autour de 1700. Il y a là un champ considérable et neuf de recherche, auquel je consacre une bonne part de mes travaux personnels. Or, à l'issue d'un cours où je développais ces points, un de mes étudiants m'a un jour fait observer qu'à ses yeux, ou à ses oreilles, il n'était pas utile d'avoir cette connaissance pour être sensible à la beauté de la musique. Heureusement ! L'émotion, d'abord. Indispensable, certes non ! Mais utile, pourquoi pas ? Je peux prendre, lui ai-je répondu, le plus grand plaisir esthétique et même sensoriel à assister à un spectacle de Gagaku, y éprouver une intense émotion. N'empêche que si j'ignore la langue, la culture, le fonds mythique et philosophique d'où est issu le thème de cette œuvre d'art, les arcanes du shintoïsme, les règles des mouvements corporels des acteurs, la signification de leurs masques et plus encore la grammaire même de la musique que j'entends, il me semble qu'une partie du plaisir que l'on a voulu me procurer, et non la moindre sans doute, m'a certainement échappé. Et avec le plaisir, qui n'en existe pas moins, la signification même de ce que je ne puis qu'admirer en étranger, et non comprendre, en même temps que ressentir.

Cette observation montre à quel point notre époque a perdu le sens des signes. Et pourtant, toute œuvre d'art, me semble-t-il, nous adresse des réseaux de signes, d'un ordre ou d'un autre. À nous d'y être sensibles et d'aimer vouloir les lire. Il me souvient d'être arrivé jadis devant l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire, que je ne connaissais pas encore. Et de mon intense émotion lorsque j'ai découvert les douze piliers de la tour-porche, qui accueillaient le visiteur, pour le gui-

Gilles Cantagrel, *Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach*

der vers le chœur où il lui fallait se rendre. Comme les douze piliers de la sagesse, une figuration tangible de la cité céleste aux douze portes accueillant le pèlerin au seuil du parcours spirituel auquel je me voyais convié, comme tout à l'heure le *Prélude* de la grand-messe pour orgue de Bach m'invitait à l'écoute du recueil et m'en annonçait le sens.

Je dirai simplement, pour conclure, que je vois personnellement en cette démarche l'humble et noble tâche dévolue au musicologue. Tenter d'explorer quelques-uns des secrets ressorts, non pas du mystère de la création qui nous échappera toujours, mais plus modestement, du *faire* et du *dire* dans la composition musicale. Et tenter d'enrichir ainsi, pour qui veut l'entendre, sa perception des œuvres. Ce que je nomme la fonction du passeur.



Paraphe de la signature de Jean-Sébastien Bach, en 1729.