HAL
open science

# La musique agit plus intimement sur nous

Philippe Gumplowicz

## To cite this version:

Philippe Gumplowicz. La musique agit plus intimement sur nous : Ce que disent les mythes sur la musique. Revue de musicologie, 2019. hal-02171199

**HAL Id: hal-02171199**

**https://univ-evry.hal.science/hal-02171199**

Submitted on 2 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# « La musique agit plus intimement sur nous »
## Ce que disent les mythes sur la musique

Philippe Gumplowicz

> « Mais la musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre ; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, ne peut rendre à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. »[1]

Pourquoi la musique agit-elle intimement en chacun d'entre nous ? Pourquoi certaines musiques en particulier (en ce domaine, chacun sa *short list*) induisent-elles un état émotionnel ? À un « pourquoi ? », on ne sait souvent quoi répondre et pourtant, la question insiste : pourquoi ça marche ? Il est des récits qui rendent compte d'un pouvoir dont on sait qu'il opère mais dont on ignore comment il s'exerce : les mythes. Leur langage imagé amène des éléments de réponse sur l'emprise de la musique sur nos vies[2]. Je m'efforcerai ici d'interpréter des fragments de mythes de Chine, d'Inde et de Grèce. Je le ferai en amateur et non en connaisseur, ce ne sont là que des figures libres, des associations libres.

Quand bien même serions-nous tenté d'associer le plaisir musical à des invariants sentimentaux, rien ne nous permet d'affirmer qu'un lecteur de Platon ait recouru à la musique pour conjurer la cruauté du temps qui passe ou pleurer la détresse des amours mortes. La cité n'a nul besoin, écrivait Platon, de « déplorations ou de lamentations ». Il poursuivait : « Les harmonies accompagnant des chants de déploration […] sont nuisibles, même à des femmes qui doivent être comme il faut, à plus forte raison à des hommes »[3]. Il allait de soi pourtant pour lui que porteuse d'un modèle idéal d'harmonie, métaphore de la synthèse heureuse des contraires, la musique était un levier appelé à agir positivement sur la cité ainsi qu'un modèle dont les gouvernants seraient bien avisés de s'inspirer[4]. La musique

---

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1755), XVI §7-8, cité par Florence Gétreau, *Voir la musique*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017, p. 17.

[2] Voir Joseph Campbell, *Des mythes pour se construire*, Escalquens, 2010, et toute l'œuvre de Gilbert Durand, notamment *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, 1960, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, P.U.F., 1989, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996 dont nous ferons un large usage ici.

[3] Platon, *La République III, 398.*

[4] Voir Platon, *Le Banquet, 187, La République*, III, *397, 398*. Voir également, Jean Brun (dir.), *Musique et philosophie* (Dijon : Société bourguignonne de philosophie, 1983), notamment E. Moutsopoulos, « Mouvement musical et psychologie dans les derniers dialogues de Platon ».

était censée agir dans l'ordre cosmique, religieux, thérapeutique, moral et social. Ainsi en allait-il pour la Chine et l'Inde.

Visions et usages de la musique. Il est probable que nul ne pourrait établir une stricte distinction entre des usages fonctionnels de la musique (la chasse[5], la danse, le combat, le soin, le prestige, la célébration, la drague, l'évasion de soi, l'élévation de soi) et métaphysiques, ces « moments sonores où l'être le plus morne connaît, sent palpiter son âme ».[6] Ces tambours que l'on à trouvés dans des tombes à partir du deuxième âge du fer, appartenaient-ils à des chasseurs, des musiciens ou servaient-ils à la communication entre le monde des vivants et celui des morts ? La musique religieuse signe la naissance de la civilisation. Elle advient quand la voix parlée s'élève parce qu'elle a besoin de dire *autrement* ce qu'elle ressent. L'aède, le psalmiste, l'assemblée répondent au silence de Dieu. Leurs voix interrogent le silence supérieur. Elles se comptent. Elles se mêlent. Elles offrent l'illusion approcher la toute puissance de l'amour absolu.

## Chine

Commençons avec ce texte trouvé dans un ouvrage de vulgarisation de Jacques Chailley[7]. Il le découvrit, selon toute probabilité, chez Louis Laloy dont je reprends ici la version.

> Il nous est rapporté que Hoâng-tí voulut assigner à la musique des notes invariables. Il envoya son maître de musique aux confins de l'empire, vers le nord, selon le premier auteur qui nous fasse ce récit, vers l'ouest, au dire de ceux qui le répètent après lui. C'est à l'ouest, en effet, qu'on trouvait une sorte de terre promise, où le roi Moû s'étant aventuré, mille ans avant notre ère, fut heureux au point d'oublier le chemin du retour. Le ministre de Hoâng-tí revint, car il rapportait une grande nouvelle. Au fond d'une vallée retirée, il avait vu des bambous merveilleux, tous de la même grosseur. Ayant coupé l'une des tiges entre deux nœuds, il souffla : un son sortit. Or ce son était celui même de sa voix lorsqu'il parlait sans passion. C'était aussi le murmure du ruisseau qui naissait dans la vallée. Alors deux oiseaux, un phénix mâle et un phénix femelle, étaient venus se

[5] Voir Tinaig Clodoré-Tissot, Patrick Kersalé, *Instruments et "musiques" de la préhistoire*, Paris, Ludivine, 2010. Des vestiges d'instruments de musique ont été mis à jour sur les sites archéologiques dont les plus anciens datent du paléolithique supérieur il y a 35 000 années. Os d'oiseaux ou de mammifères servant de sifflets, mâchoires sifflantes ou raclettes pour approcher les rennes, les attirer, les chasser.

[6] Maurice Barrès, *La colline inspirée*, Paris, 1913.

[7] Jacques Chailley, *40 000 ans de musique*. Paris, Plon, 1961.

> poser sur un arbre ; le premier avait chanté six notes, en partant de ce même son ; la seconde, six notes différentes. Le ministre, ayant prêté l'oreille, coupa onze autres tubes répondant, avec le premier, à tout ce qu'il venait d'entendre. Et il remit à son maître ces étalons sonores, que l'on nomma *liû [lü]*, c'est-à-dire *lois.* Il avait réussi en sa mission. [8]

Un article de François Picard, « Quand le bambou répond au phénix » a repris les différentes versions de ce mythe[9]. Je les résume. Naissance de la musique à travers un instrument, le *sheng*. Association du matériau de l'instrument et de l'apparition miraculeuse d'un couple de phénix. Discussions byzantines ou pythagoriciennes sur la taille des bambous. Cette minutie dans le calcul des intervalles métaphorise une idée fondamentale chez les anciens dont des échos sont parvenus jusque dans les *Lettres patentes* accordées par Charles IX à Antoine de Baïf pour son Académie de Poésie et de Musique : « Là où la musique est ordonnée, la sont les hommes bien morigénés ». La musique doit être tenue, ses règles circonscrites dans des modalités minutieuses afin d'éviter un désordre qui pourrait déborder sur la cité. La domestication de l'être pour parvenir un état de perfection est précédée par l'organisation de la musique même[10]. Principe analogique entre le microcosme et le macrocosme.

Six notes mâles, six notes femelles. A travers cette division des 12 tubes, le ciel (le souffle) s'unit à la terre (le ruisseau). Le ciel est yang, la terre est yin. Les tubes de bambou réunissent le souffle du vent et le ruisseau, le feu et l'eau, il en procède un couple de phénix : la musique même. Un engendrement, matrice d'engendrements ultérieurs. Un instrument de musique, là encore, fournit la représentation symbolique de cette union originaire. Le sheng est censé avoir la forme d'un phénix. Un récit chinois en attribue l'invention à celui qui créa aussi le mariage.

---

[7] Louis Laloy, *La Musique chinoise,* Paris, Henri Laurens, s. d. (1912), p. 38.

[8] François Picard. « Quand le bambou répond au phénix », Observatoire Musical Français, Histoire, théorie, analyse (12), 2007, Observatoire Musical Français, Danièle Pistone, 978-2-84591-148-2. <halshs- 01488611. Voir aussi Marcel Granet, *La pensée chinoise,* Paris Albin Michel, 1934.

[9] Lucie Rault-Leyrat, « L'harmonie du centre », *Cahiers d'ethnomusicologie,* 5 | 1992, p. 111-125. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2432

Puissante, la musique le serait à moins, si on pense que c'est à travers elle que la terre et le ciel résonnent d'une même voix. Cette unité se réalise par la rencontre entre le matériau des rivières et le souffle capable de lui donner vie. Cette *unité de lieu* est un élément essentiel de la domestication de la passion, étape indispensable pour assurer le calme intérieur de l'homme et la paix dans la cité. Fallait-il en passer par un voyage aux confins de l'empire, puis par la découverte d'un lieu merveilleux pour que naisse simultanément un instrument de musique avec des notes bien étalonnées et cette instauration, cette institution de l'harmonie ?

## Inde

Brahma, Dieu créateur, se retira de lui-même pour créer un être hors de lui-même. Cette création était sa fille, il en tomba amoureux, il en fut jaloux, carrément paranoïaque au point de se faire pousser cinq têtes afin de la contempler et la surveiller en permanence. Il en fit son épouse. Cette déesse, du nom de Saravashti, poussa celui qui était son père et son époux à révéler l'existence des védas à l'espèce humaine. Usufruit de la connaissance de ces hymnes sacrés : l'alphabet, l'écriture, le langage et, par l'intermédiaire de l'union entre Brahma et Saravashti, la législation. Vêtue d'un sari blanc, Saravashti règne sur l'éloquence et les arts. L'iconographie la représente accompagnée d'un cygne supposé avoir un bec si fin qu'il lui permet de distinguer le lait pur d'un mélange de lait et d'eau. Son nom signifie « le flot », le « verbe originel ». Omnipotente, elle possède quatre bras, comme pour appuyer son omniprésence dans le monde spirituel et le monde physique. « Ses quatre mains dénotent quatre aspects différents de sa personnalité. Sa main supérieure droite symbolise l'esprit, celle du bas, l'ego. La sagesse est représentée par sa main supérieure gauche, tandis que sa main inférieure gauche représente la conscience. Dans une main elle tient les Védas, livre d'écritures sacrées, dans une autre un rosaire. Avec ses deux autres mains elle joue d'un instrument à cordes, la Veena, sorte de luth à manche long, symbole de l'art. » [11]

Fruit d'une union incestueuse nécessaire mais fatalement défectueuse et donc déjà humaine, la musique se présente comme le premier maillon d'un accès au divin. Saravashti la muse, Saravashti la passeuse est musique, langage, écriture, discernement. Si le mythe chinois nous assurait d'une *unité de lieu* pour la naissance de la musique, nous nous trouvons ici devant une *unité d'action* dans le développement de la civilisation.

[11] lalitavistara.free.fr/Hinduism/Hinduism_Pages/Brahma_Sarasvati.htm

# Orphée

Qui n'a pas entendu parler du raid d'Orphée aux Enfers qui, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, se termine par cette *punch line* époustouflante : « De quoi pourrait-elle se plaindre, sinon d'avoir été aimée ? » On parle d'Eurydice bien sûr, mais d'emblée, une question se pose. Comment justifier que de toutes les figures de la mythologie grecque, Dieux inclus, seul Orphée se voit vu ouvrir en grand les portes des enfers. Lui seul, en effet, dans ces dimensions et dans ce fracas. Car les habitants de l'Olympe se gardent bien de déranger leur collègue Pluton, frère de Jupiter. Oui, rares sont les héros de la mythologie à qui cette possibilité de visiter le monde souterrain a été donnée. Hercule s'arrête à la porte, Enée, Thésée, Ulysse y font une visite discrète, mais la visite d'Orphée est tonitruante, il sème la stupéfaction et, comble du toupet, peu s'en faut qu'il ramène à la vie son amoureuse. Oui, pourquoi lui et pas les autres ? Quel pouvoir a–t–il que les autres n'ont pas ? Sans doute est-il un amant magnifique, inconsolable, impatient, brouillon et maladroit, un fin stratège, un discutailleur hors pair dans sa manière à la fois raisonnée et dansante de faire fléchir Pluton. Mais on sait qu'il y a des cas où aimer ne suffit pas. Il lui a fallu autre chose pour ramener Eurydice (il s'en est fallu d'un rien, un regard, l'œil a gâché ce que l'oreille a permis !). Cela doit nous faire réfléchir. Orphée incarne la musique. Peut-on dire alors que la musique possède un pouvoir que les autres arts n'ont pas ?

La mythologie grecque compte beaucoup de figures divines et musicales : Apollon, le dieu Pan et sa flûte, Marsyas. Orphée les surpasse tous. Avant d'aller aux Enfers, il a dompté des bêtes sauvages, calmé des femmes en colère, vaincu la séduction des sirènes. Aux furies calmées, au coup de main prêté aux Argonautes (son chant donne la cadence aux coups de rame et permet de résister au chant des sirènes), s'ajoute son pouvoir sur la nature. Il amollit les pierres, fait taire les oiseaux et les cascades, apporte à la nature la bénédiction surnaturelle de l'art. Il domine les trois règnes, apprend aux hommes à ne vivre comme des animaux. A partir du II$^{e}$ siècle, Orphée figure la parole christique attirant les âmes. Ne serait-elle qu'un demi-succès, l'exfiltration d'Eurydice illustre le principe d'espérance. Source d'inspiration pour les artistes, les poètes, les philosophes, les théologiens, il ne lui suffit pas d'avoir dominé les animaux, les végétaux, les minéraux, ce post-humaniste avant la lettre a mis la mort en échec. Et ce, par la musique.

Car la musique domine les océans, les cieux et la terre, les eaux lui sont soumises. Elle règne sur les mondes supérieurs, règle les révolutions

célestes. Là encore, l'instrument résume la musique. La lyre, transmise par son père spirituel, Apollon, avait sept cordes, Orphée en ajouta deux. Neuf, telles les neuf muses, les neuf planètes qui produisent la musique céleste. Car l'harmonie du monde est de nature musicale, les mêmes sons font se mouvoir les planètes, les corps, les âmes. Dans la tradition judéo-chrétienne, le Roi David et sa lyre illustre l'homophonie entre la musique divine et la musique humaine. Orphée le précède. Pas tout à fait Dieu mais plus tout à fait homme, cet anti-barbare pourrait être barbant dans sa propension à calmer tout le monde, il pourrait être mièvre, *boring*, trop raisonnable à travers les figures du législateur et du Christ que l'histoire lui associera[12] : il est simplement irrésistible.

Ce voyage aux Enfers lui offre la possibilité d'éprouver son charme. Écoutons-le chanter.

*« Ô puissances divines du monde placé sous la terre où tous nous retombons, mortelles créatures que nous sommes ; si […] vous me permettez de parler vrai, […] la raison de ma venue, c'est ma femme ».*[13]

Ainsi commence, chez Ovide, le récit d'Orphée aux Enfers. Jeune marié, il a perdu sa femme le jour de ses noces et s'en va la chercher, il entend dépeupler les Enfers d'une prise définitive. Il plaide sa cause. Il ne pleurniche pas, à peine supplie-t-il. On aurait pu le jeter dehors (ou le mettre dedans) d'un grand coup de pied aux fesses, mais ici, chacun et jusqu'au maître des lieux, Pluton est aussi sensible à son charme que les lions, les minéraux, les végétaux sur Terre. Avec lui, tout s'arrête.

*Tandis qu'il parlait, s'accompagnant des accords de sa lyre, il arrachait des larmes aux âmes exsangues ; Tantale cessa de saisir l'onde toujours fuyante […] et toi, Sisyphe, tu t'assis sur ton rocher. Ce fut la première fois que se mouillèrent de larmes les joues des déesses de la vengeance au cœur sec. L'épouse du roi, ni non plus le roi des Enfers, n'ont le cœur de repousser sa prière. On fait venir Eurydice qui s'avance.*

Que voyons-nous ? Dans l'entreprise infernale, on ne travaille plus.

---

[12] Joukovsky (Françoise), *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVlème siècle, Genève*, Droz, 1970.

[13] Ovide, *Métamorphoses*, livre X, [Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet], Bruxelles, 2008, bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-1-142.htm

Cerbère, Sisyphe et les autres, tous voués à la répétition d'un même geste, deviennent d'inoffensifs auditeurs de concerts. Mais l'Enfer ne serait-il pas une sorte de gigantesque déchetterie qui recueillerait les dépouilles des êtres humains ? Il opère par ce dont on se saisit une fois qu'il est passé : le temps. Le passage du temps broie le corps des humains dans une chaîne qui ne s'arrête jamais. Que se passe-t-il quand cette chaîne s'arrête ? Le temps ne passe plus. Illusion, un regard en arrière, tout reprend et la mort reprend le dessus. A travers Orphée, c'est l'unité de temps qui est ici construit, une unité telle qu'à travers cet autre instrument, la lyre, le temps s'est transformé en espace apte à être parcouru, d'où la possibilité d'y revenir, de s'en retourner. Pouvoir de la nostalgie[14]. *Nostos Algien*. Douleur du retour. S'il n'y avait eu que l'oreille, tout irait bien. Mais l'œil d'Orphée a gâché ce que l'ouïe a failli réussir : faire revenir une vie éteinte dans l'après de la vie. Mais un sentiment peut revenir à la vie. Enfin presque. C'est ce que chacun d'entre nous éprouve à l'écoute de musiques qui lui sont chères, n'est-ce pas ?

Trois instruments, le sheng, la veena, la lyre. Trois manifestations de l'unité : le lieu, l'action, le temps.

[14] Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 2000.