

Sur la musique

23 janvier 2013

Introduction

La musique ne saurait occuper une place plus importante, tant dans notre vie religieuse qu'humaine. De par ses multiples facettes, on la rencontre dans des circonstances diverses et variées : de l'orchestre symphonique aux offices religieux, en passant par les *kumzitz*¹, pour finir dans les mariages. L'ambivalence de ce mode de communication à cheval entre la parole et le silence revêt plusieurs conséquences et justifie sa profondeur. L'objectif de cet exposé est, dans un premier temps, de repérer ce qui caractérise la musique au travers des différents aspects que la Bible en dégage. Dans un second temps, nous tenterons de comprendre en quoi la Torah, plus que reliée à la musique, est elle-même appelée *chira*.

Musique et technique

Une première occurrence de la musique se trouve dès la *paracha* de Béréchit² : "Youval : il fut le père de qui manie la harpe et la flûte.". Le passage en question énonce la génération de Caïn, tout en décrivant les disciplines que chacun de ses membres développa. Lémekh, descendant de Caïn, prit deux femmes dont l'une enfanta Youval. Tous les personnages cités périrent lors du déluge, à cause du mauvais usage de leurs compétences.

L'erreur commise par le *dor hapelaga* - la génération de la tour de Babel - est mystérieuse à bien des égards. Certains commentateurs y voient l'ambition, aussi imagée soit-elle, d'atteindre le ciel³, tandis que d'autres y comprennent la crainte d'être à nouveau submergés par un éventuel déluge⁴. D'après le commentateur Isaac Abravanel, le *dor hapelaga* a fait la même faute que Caïn et sa génération. Chacun d'eux a refusé de se satisfaire des bénéfices purement naturels qu'ils tiraient de la création de Hachem. Caïn travaillait la terre, à l'inverse de Hevel qui, en tant que berger, se contentait de conduire les bêtes et de les faire paître, au même titre d'ailleurs que nos Patriarches. En d'autres termes, au lieu de se concentrer sur son développement humain et moral, Caïn a préféré faire du travail l'essentiel de ses soucis.

L'ambition du *dor hapelaga* était, selon Abravanel, d'édifier une ville, au sens le plus large : mettre en oeuvre davantage d'inventions et de compétences et les réunir, de sorte à construire une nation. Les conséquences inévitables d'un tel projet étant la répartition des pouvoirs, les honneurs associés, la course aux biens, la violence, et tous les actes pour lesquels la génération du déluge avait été décimée auparavant.

Les travaux entrepris pour l'édification de la ville de Babel sont divisibles en trois domaines, parallèles aux trois différentes classes de personnes que le Talmud décrit⁵ : le premier est assez directement lié à la nature (agriculture, élevage d'animaux), le second exige davantage d'entreprise humaine (construction d'immeubles, couture) et le troisième est stricte opposition au cours de la nature (envoyer une pierre vers le haut, diriger un feu vers le bas).

1. Chorale informelle consistant à chanter des versets bibliques ou d'autres chants religieux.

2. Chapitre 4 : Verset 21

3. Sanhedrin 109a

4. Peut-être implicite dans Rachi 11 : 4. Cité dans le commentaire d'Abravanel ad. loc.

5. Sanhedrin 109a

L'art de la musique entre vraisemblablement dans la seconde catégorie d'artisans. C'est elle qui, selon le Talmud⁶, a dit : "Montons au ciel et servons les dieux idolâtres". A comprendre ainsi : "De même que le ciel agit de façon naturelle sur la matière, ainsi, faisons des activités étrangères à la nature et qui n'en dépendent pas".

Divers savoir-faire sont développés dans un but illégitime. Si l'homme est bien appelé à découvrir les lois qui régissent la nature et à mieux connaître l'univers dans lequel il vit selon l'interprétation que donne Rav J.D. Soloveitchik de l'expression "Multipliez-vous et remplissez la terre"⁷, ses recherches doivent cependant être motivées par une modeste curiosité, et ses avancées par un seul souci pratique. Mais peut-on parler de recherche musicale au même titre que pour les autres sciences ? Peut-on parler de découverte ? L'art n'envisage pas une connaissance de l'univers mais sa prise de conscience, tout au plus. Néanmoins, à l'heure où la musique est encore à ses débuts comme c'est le cas à Bavel, il semblerait qu'il y ait lieu de parler de recherche : découverte de nouveaux sons, fabrication d'instruments, étude des vibrations, etc. Or, comme le note R. S. R. Hirsch⁸, l'art ne renferme aucune utilité pratique pour l'homme, si bien qu'on ne peut pas vivre de musique (du moins peu le peuvent !). Assez intelligent pour s'en rendre compte, le *dor hapelaga* a tout de même voulu développer toutes les compétences possibles et imaginables, musique incluse. C'est précisément cela leur faute, et qu'Abraham énonce : avoir cherché par seule volonté de maîtrise.

Il est à noter que les disciplines adoptées pour construire cette ville, toutes autant qu'elles sont, ont été autorisées par la suite aux Bnei Israel. Elles nécessiteront néanmoins d'être engagées conformément aux multiples règles de justice imposées par la Torah. C'est, selon Abraham, la raison pour laquelle la faute de Bavel n'a pas été explicitée⁹ : il n'y a pas eu de faute à proprement parler, pas plus qu'il n'y ait d'erreur à construire une ville, des routes ou des ponts (ce qu'a fait H'ano'h'), mais l'ambition qui s'y cachait était erronée, en ce sens où la simple volonté de progrès ne suffisait pas à justifier ces découvertes musicales.

Cet épisode rappelle un passage de *La Musique et l'Ineffable*, où Jankélévitch dénonce la vanité de ce qu'il appelle la "musique grandiloquente"¹⁰. Selon lui, la performance musicale tend parfois à vider la mélodie de sa substance éventuellement existentielle : "De toutes les apparences, l'apparence sonore est la plus vaine : plus vaine encore que l'inflation spatiale, plus vaine que le manteau d'Arlequin de l'existence multicolore, plus vide qu'un bariolage de couleurs hurlantes ou violemment tapageuses. Beaucoup de bruit pour rien ! L'apparence optique fait du volume [...] Même un reflet dans l'eau subsiste au delà de l'instant ! Mais la vanité du tapage est deux fois vaine et demande, pour se prolonger, à être renouvelée continuellement : faute de quoi elle s'aplatirait et retomberait dans le silence."

N'exagérons rien cependant : la technique musicale contribue aussi à l'harmonie qui se dégage des orchestres et fait littéralement vibrer. D'ailleurs, elle lui est sûrement nécessaire, ce que Rabbi Nah'man de Breslav note de façon assez directe (et ésotérique) : "Il faut savoir jouer pour pouvoir recueillir et trouver les parties du *roua'h*¹¹ une à une."

Musique et langage

Plus ou moins explicitement, la musique véhicule un message. Au travers des notes et de la rythmique, mais aussi du texte qui peut l'accompagner. Ce dernier n'a généralement pas quitté les mélodies jouées à l'époque biblique. Nous nous intéressons ici à la forme de ce langage singulier.

Le terme *chir* englobe trois genres de chants différents : la poésie, la chanson, et l'allégorie que l'on

6. *ibid.*

7. *Le croyant Solitaire* sur Béréchit 1 :28. L'exposé de Rav Soloveitchik vise à justifier la double occurrence de la création de l'homme dans les versets.

8. R.S.R. Hirsch sur la Torah, Béréchit 4 :21

9. Béréchit Rabba 38 :6

10. Chapitre "Musique et Silence"

11. *litt.* "souffle". Se rapporte à toute forme de spiritualité.

retrouve dans le Cantique des Cantiques¹². Si la poésie et l'allégorie ne sont pas forcément accompagnés d'instruments, la chanson elle, l'est par définition. On la retrouve dans la *Chirat hayam*, louange chantée à l'issue de la traversée de la mer Rouge par Moshé et les Bnei Israel. Le chant de Dvorah ainsi que tout le livre des Psaumes en sont également des exemples. Ces derniers étaient en effet chantés par les *Léviim* dans le Temple, à des moments précis¹³ (nous reviendrons sur le chant des *Léviim*). La mélodie associée à tous ces textes s'est cependant perdue au fil des exils.

Dans la chanson, l'accompagnement joue un rôle au moins aussi important que le langage. Il lui est de plus étroitement associé. On retrouve par exemple des mots anormalement rallongés dans la *Chirat hayam*, tels que *yeh'asyiyoumou* que l'on aurait pu simplement écrire *kisoum*. Ce rallongement se justifie par un souci d'harmonie entre le texte et la mélodie¹⁴. Le texte d'une chanson est donc, d'une certaine manière, subordonné au son, tandis qu'il en constitue le sens. En d'autres termes, les paroles indiquent une direction à la musique, elle-même donnant un sens d'autant plus profond au message énoncé. Le texte sans accompagnement ne suffit pas, pas plus que l'accompagnement tout seul. Les deux éléments sont indissociables l'un de l'autre, sans quoi la chanson perd toute sa portée (pas musicale).

Parmi d'autres, il existe une distinction entre le seul langage et le langage harmonisé. Si la répétition est sans intérêt dans les textes législatifs, de pensée ou autres, elle est innovation en musique et en poésie. Le roi David ne cherche pas à développer des idées dans les Psaumes, mais bien à créer en nous un amour obsessionnel à l'égard de Hachem. Il n'est pas de redite dans les cantiques : "recréer, c'est créer, tout de même que refaire, c'est faire, ou que recommencer, c'est commencer, la deuxième fois étant aussi initiale que la première, et la réexposition aussi initiale que l'exposition"¹⁵. Les Psaumes sont autant de poèmes nés de circonstances et de sentiments variés, et, quand bien même les circonstances se répètent, chacun de ces poèmes apporte un éclairage et une dimension nouvelles.

On ne reprocherait pas, de fait, le caractère répétitif des prières quotidiennes qui, lorsqu'elles s'intègrent dans nos expériences vécues, sont chaque jour nécessaires, car motivées par des mouvements variables de notre sentiment religieux : ma prière d'aujourd'hui, alors que j'ai appris la naissance d'un bébé dans la famille, ne sera pas la même que celle d'un autre jour où le temps me submerge. Autant de situations différentes qui stimulent de nouvelles approches de la prière.

Néanmoins, la musique revêt une capacité de communication indépendante du langage qui pourrait l'accompagner : elle est en effet le "prolongement immédiat et indélébile de l'intention, dont il est à la fois expressif et constitutif"¹⁶. Ce que le musicien ou chanteur cherche à véhiculer transparait plus ou moins tacitement, car sa musique est "à la fois expressive et inexpressive"¹⁷. Cette notion d'intention apparait d'ailleurs dans les textes de la kabbale, et il en est fait mention par Rabbi Nah'man de Braslav¹⁸. Les dires non dits : c'est ce qui fait la richesse de la musique.

Musique et silence

Cet oxymore n'en est pas vraiment un. De ce fait, le terme "silence" est à prendre à la fois au sens figuré et au sens propre : silence intérieur et silence effectif.

Il est rapporté dans les Rois II¹⁹ que Yehoram, roi d'Israel, Yehochafat, roi de Yehouda, et le roi d'Edom voulaient entrer en guerre contre le roi de Moav, qui a refusé de fournir Israel en troupeaux

12. Abravanel en introduction à la *Chira*

13. L'ouvrage *Avodat Hakodech* de R. Bensimhon (p.126) récapitule les Psaumes récités et les sacrifices à l'occasion desquels ils étaient chantés.

14. La Torah ne se soucie guère des assonances ni de tout autre effet stylistique. La *Chira* a cependant été écrite telle que chantée par Moshé et le peuple. Ceci ne semble pas déranger Abravanel qui précise sans autre justification que ce texte vient aussi *mipi haguevoura* - d'Hachem.

15. *La Musique et l'Ineffable*, chapitre "L'expressivo inexpressif"

16. *ibid.*, chapitre "L'expressivo inexpressif"

17. *La Musique et l'Ineffable*, Introduction

18. Rapporté dans l'article disponible sur <http://www.daat.ac.il/daat/history/hasidut/hanegina2-2.htm>

19. 3 : 1-15

suite à la mort du roi Achav, remplacé par son fils Yehoram. Après sept jours de marche, les trois rois manquèrent d'eau et firent appel au prophète Elisha. Frustré d'être appelé au service de Yehoram qui induisait le peuple à la faute, le prophète rétorqua "Si je ne respectais pas la personne de Yehochafat, roi de Yehouda, je ne t'accorderais pas même un regard". Il continue en demandant : "Amenez-moi un musicien !". Et, "tandis que celui-ci jouait de son instrument, l'esprit de Hachem s'empara du prophète".

Les *Metsoudot* expliquent qu'Elisha a demandé un musicien en raison de sa colère. Or, "la présence divine ne résidant que dans la joie", le prophète en avait perdu son niveau prophétique. La musique apaise. On retrouve ici sa vertu bienfaitrice. Nouvelle ambivalence de la musique, à la fois bruyante et silencieuse : silence momentané dans une vague bruyante, et "fond sonore tendu sous le silence"²⁰. Elle est peut-être même l'ultime silence furtif : la musique, qui "tente de rétablir l'harmonie divine intérieurement brisée au moyen de stimulations extérieures", se tient au service de la rééducation de l'homme vers le bien et le vrai²¹. Elle découvre une plénitude inspirante et plus dense, justifiée par une motivation re-dynamisée vers l'éthique.

Le Zohar²² pose la question à savoir pourquoi les *Léviim* sont appelés ainsi. Il répond en s'appuyant sur la racine du verbe *lelavot* - "accompagner", "attacher" : "parce qu'ils attachent les hommes au Ciel. Quiconque écoute leur chant sent son âme élevée en haut.". On comprend mieux le sens de cette louange en constatant le rôle que les *Léviim* jouaient dans la *techouva* de celui qui venait apporter son sacrifice au Temple : alors que ce dernier arrivait, le *Cohen* comprenait sa pensée. S'il ne s'était pas encore convenablement repenti, alors le *Cohen* faisait signe aux *Leviim* de jouer de la musique, et le propriétaire du *korban* faisait *techouva*²³. Il semble important de noter que le terme *techouva* n'est pas à restreindre à un sens aussi réduit qu'il n'en est fait usage. On remarque en effet que dans ses *Hil'hot Techouva*²⁴, le Rambam se contente d'employer les termes "bien" et "mal" sans faire mention des "Torah et *mitsvot*". C'est que faire les *mitsvot* n'impose pas vraiment un travail de conscience, alors que la *techouva* en exige bel et bien un, comme le rend compte le verset *vehachivota el levav'ha*. Autrement, à quoi servirait cette musique ? Pourquoi elle ? C'est bien qu'elle peut pénétrer en nous plus loin que le sacrifice ne le faisait déjà. De cette manière, la musique emporte avec elle le bruit de nos erreurs pour déposer à leur place un nouveau silence.

Cependant, si ce silence est postérieur à la musique ou lui est tout au moins simultanément, il en est un autre qui la précède. Celui-là même qui en jouait les *Léviim* lors de *Sim'hat beit haChoeva*, où des louanges à Hachem étaient chantées dans une grande allégresse chaque année. A ce titre, le Maharal²⁵ écrit que le chant est l'expression d'une joie découlant d'un ressenti de *chlemout* - de plénitude. A de telles occasions, chanter, c'est vouloir rendre compte d'une perfection que les mots seuls ne sauraient englober. Ceci est d'ailleurs une raison de l'interdit, pour l'endeuillé, d'écouter de la musique.

Torah et musique ?

Juste avant que Moshé ne meurt, Hachem lui ordonne d'écrire la Torah²⁶. Le terme *chira* employé pour la désigner nous oblige à confondre Torah et musique. Nous proposons ici une justification de cette confusion qui est, semble-t-il, nécessaire.²⁷

Sur le verset "Lève-toi, chante dans la nuit"²⁸, le *midrach* note que "Le chant de la Torah n'est valable que la nuit"²⁹. Cette idée qui trouve d'ailleurs des implications *halah'iques*³⁰ est développée dans

20. *ibid.*, chapitre "Musique et silence"

21. R. S. R. Hirsch sur Bérechit 4 :18-22

22. Zohar II : 19b- 19a., rapporté dans *Avodat Hakodech*

23. *Maor vachemech - Parachat Kora'h*

24. Chapitre 5

25. *Netsa'h Israel - Chapitre 19*

26. *Devarim* 31 :19

27. Ce paragraphe s'inspire fortement de l'article disponible sur <http://www.kby.org/hebrew/toravavneh/view.asp?id=3982>. Que son auteur inconnu en soit remercié.

28. *Ei'ha* 2 :19

29. *Vaikra Rabah* 19 :1

30. *Hil'hot Talmud Torah* 3 :13, *Ora'h 'Haim* 238 :1

le Michné Torah³¹ où le Rambam écrit : “Bien que ce soit une *mitsva* d’étudier et le jour et la nuit, une personne acquière plus de connaissances la nuit. Par conséquent, celui qui veut mériter la **couronne de la Torah** doit être vigilant chaque nuit durant, sans en perdre une seule à dormir, manger ou boire.”. En prêtant attention aux termes employés par le Rambam, on remarque qu’il ne parle pas ici de la *mitsva* d’étudier, mais de la **couronne de la Torah**. Cette couronne est décrite³² comme étant celle acquise par celui qui ne perçoit pas la Torah comme une science, ni même comme un guide de vie, mais plutôt comme un moyen de s’attacher à l’intellect divin. Elle s’offre à celui qui cherche à entretenir avec lui une liaison, loin des animations diurnes. Dans de telles circonstances, il n’est plus question de technique de la pensée, d’étudier parce qu’il faut étudier, mais d’une intimité avec Hachem. Du *ychakeni minechikot pihou*³³. Cette musique toraïque se libère du brio de ses accords, de son rythme, et laisse découvrir la profondeur qui l’habite.

La sévérité des Sages lorsqu’ils parlent de celui qui étudie la Torah sans chanter³⁴ est surprenante. Ils appliquent à celui-ci le verset “Je leur ai aussi donné des lois malheureuses ”³⁵. On ne fabulerait donc pas en disant que la Torah est un chant à proprement parler : qu’elle est indissociable d’une mélodie. Mélodie variable selon les coutumes, certes, mais qui n’a pas quitté la lecture hebdomadaire à la synagogue. On note aussi que le même texte est répété chaque année, et que malgré tout, on peut interminablement y puiser quelque chose. Le voici, le langage harmonisé : ce texte législatif qui n’en est pas vraiment un, car on le répète, le révise, le tourne et le retourne.

La *Meh’ilta*³⁶ établit un lien direct entre la *emouna* et le chant lorsqu’elle écrit : “En récompense de leur *emouna* lors de l’ouverture de la Mer Rouge, l’esprit divin a reposé sur Israël qui a chanté, comme il est écrit : “ils crurent en Hachem... alors Moshé et Israël ont chanté”³⁷. Sur la variante entre les *mitsvot* de “croire en Hachem” et de “Le connaître” énoncées par le Rambam³⁸, le Rav Haim de Brisk explique³⁹ que la *emouna* démarre là où la connaissance s’arrête. Autrement dit, là où l’intellect n’a plus prise, la *emouna* s’installe. Cette distinction entre *emouna* et connaissance est parallèle à celle entre discours et chant : la connaissance est une science exacte. Par conséquent, elle relève de ce qui est tangible et reste dans l’ordre de la perceptibilité. Tout comme le discours, usé pour sa seule valeur d’échange avec l’extérieur. La *emouna* dépasse ce cadre et pénètre la sensibilité de l’homme, de même que la musique habite celui qui l’écoute. Alors que le monde entier a été créé par la parole, Hachem a “insufflé dans les narines de l’homme *roua’h hayim* ”. Cette insufflation qui s’ajoute à la seule parole créatrice permet de conclure que l’essence divine présente en l’homme est plus profonde que celle accordée à l’animal, au même titre qu’un souffle pénètre davantage qu’un discours. Il semblerait que c’est ce souffle qui nous rend aptes à communiquer au delà des mots sans être restreints aux aboiements et cris explicites des animaux. La musique des *Léviim* entre dans cette dimension-ci lorsqu’elle pousse à la *techouva* sans parole aucune. C’est également elle qui, grâce à son message silencieux, pénètre plus loin en l’homme qu’un simple discours. Ce même chant qui réapparaît dans l’étude nocturne via l’injonction “Lève-toi, chante dans la nuit” est le plus à même d’atterrir “sur [notre] coeur” et de répondre à la *mitsva* en question⁴⁰.

31. Hil. Talmud Torah 3 :13

32. ibid. 3 :6- 12

33. Chir haChirim 1 :2

34. Meguilah 32a

35. Ezechiel 20 :25

36. Chemot 6 :31

37. Chemot 14 :31, 15 :1

38. Respectivement dans son Sefer Hamitsvot (*Mitsva* 1) et Hil. Yesodei Hatorah 1 :1

39. Haggadah du Beit Halévi sur "*mite'hila 'ovdei avoda zara*"

40. Devarim 6 :6