

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260
Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de redacción

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

Leticia Armijo. Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Yván Nommick. Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

Pepe Romero. Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el
Arte, ComuArte



MadWomanFest



Opus musicum angelorium :
**Quand la musique des « Invisibles » émerge aux confins du
sensible - Hommage à Giacinto Scelsi -**

Pierre Albert Castanet
Compositeur, Musicologue
Professeur à l'Université de Rouen
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Resumé. L'article s'intéresse à la musique des « invisibles », c'est-à-dire à l'art sonore suggérés par la communauté des anges (entre Dieu et Satan). Se fondant sur la pensée de Boece ou d'Hanslick, de Pythagore ou d'Eliade... l'étude touche à la fois à l'esthétique et à la musicologie de partitions de musique « moderne » et « contemporaine » (Debussy, Jolivet, Scelsi, Messiaen, Stockhausen, Schnebel, Denisov, Ohana, Henry, Crumb, Grisey, Pintscher, Francesconi, Hurel...). Conçu comme un hommage à Giacinto Scelsi (poète et compositeur qui a souvent évoqué les anges dans ses poésies comme dans ses titres d'œuvres musicales), « *Opus musicum angelorium* » tente d'analyser les confins du sensible (à la limite de l'inaudible)...

Mots-clés. Anges, démons, mysticité, spiritualité, cosmogonie, musiques des XXe et XXIe siècles, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen.

Abstract. The article focuses on the music of the “invisible”, that is to say, the sound art suggested by the community of angels (between God and Satan). Based on the thought of Boece or Hanslick, Pythagoras or Eliade ... the study touches on both the aesthetics and the musicology of “modern” and “contemporary” music scores (Debussy, Jolivet, Scelsi, Messiaen, Stockhausen, Schnebel, Denisov, Ohana, Henry, Crumb, Grisey, Pintscher, Francesconi, Hurel ...). Conceived as a tribute to Giacinto Scelsi (poet and composer who has often mentioned angels in his poems as well as in his titles of musical works), “*Opus musicum angelorium*” tries to analyze the limits of the sensitive (at the limit of the inaudible)...

Keywords. Angels, demons, mysticism, spirituality, cosmogony, music of the 20th and 21st centuries, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen.

Un regard plus aiguisé
(mais tout aussi inutile)
méditant sur ce qu'il y a
de profond dans la
contemplation immobile
décèlerait sans doute

ce qui n'apparaît pas
(de) l'invisible transcendantal.

Giacinto Scelsi, *Poèmes incombustibles*¹⁸⁶

Si Arthur Rimbaud voulait raisonnablement « inspecter l'invisible et entendre l'inouï¹⁸⁷ », Yves Bonnefoy a désiré mettre l'accent sur « la part aveugle du visible, de l'image vide, du bord où elles dessinent une limite où du même geste elles désignent un invisible et peut être un illimité¹⁸⁸ ». Dans cet ordre d'idée désirant toiser l'infini, ne pourrions-nous pas évoquer « la part sourde de l'audible » et son incommensurable absoluité ?

Saurions-nous également tendre une oreille sensible à l'émergence d'une musique provenant d'espaces supérieurs inatteignables ? « Pour les pythagoriciens, la musique véritable ne s'entend pas et peut être celle produite par les astres qui se meuvent dans le cosmos selon des lois numériques et des proportions harmoniques¹⁸⁹ ». Dans le *Traité du ciel*, Porphyre de Tyr notait que Pythagore incluait dans ses études l'harmonie des sphères et des astres mouvants, « harmonie que l'insuffisance de notre nature nous empêche de percevoir¹⁹⁰ ». De plus, bien avant le *tractatus* du disciple de Plotin, le fait de l'inaudibilité de cette musique devait, d'après le principe boécien – cinq siècles avant Jésus-Christ –, néanmoins aspirer à être compris comme un *indicium perfectum*. En effet, « la musique des sphères représente la perfection de l'éternité. Si nous ne l'entendons pas, c'est que nous sommes imparfaits », a encore expliqué Raymond Murray Schaefer¹⁹¹. Entre lieux topiques et milieux utopiques, alors que Boece affirmait que la *musica mundana* relevait de « la raison et de la méditation¹⁹² », Giacinto Scelsi disait plus récemment que la « vraie musique » était « celle que te donnent les divinités¹⁹³ ».

Dans les cercles de la mysticité ou de la spiritualité, le culte des « Invisibles » se veut volontiers animiste et utopiste, parfois de culture orale (histoires brodées et ornées à foison), parfois d'obédience semblant plus concrète (figurée tangiblement par des récits ou des œuvres d'art). Par défaut donc, les

* Fecha de recepció 04.03.2019 / Fecha de aceptació 04-06-2019.

¹⁸⁶ SCELSEI, Giacinto : *Il Sogno 101* (sous la dir. de L. Martinis et A. Carlotta), Actes Sud, Arles, 2009, p. 195.

¹⁸⁷ RIMBAUD, Arthur : *Lettres de vie littéraire d'A. Rimbaud, 1870-1875*, Gallimard, Paris, 1950, p. 28.

¹⁸⁸ Propos consignés par la peintre tunisienne Maguy Seyer (*Il pleut sur la mer et ça nous ressemble*, IUFM de Haute-Normandie, Mont-Saint-Aignan, 2013, p. 87).

¹⁸⁹ FUBINI, Enrico : *Les Philosophes et la musique*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1983, p. 18.

¹⁹⁰ D'après DIELS, Hermann et KRANZ, Walther: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1951, 31 b 129.

¹⁹¹ SCHAFFER, Raymond Murray : *Le Paysage sonore*, Lattès, Paris, p. 356 (pour la version française).

¹⁹² Propos boéciens rapportés par CORBIN, Solange : *L'Église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris, 1960, p. 195.

¹⁹³ SCELSEI, Giacinto : « Poèmes incombustibles », in *L'Homme du son* (sous la dir. de L. Martinis et Sh. Kanach), Actes Sud, Arles, 2006, p. 284.

reproductions iconiques des démiurgies¹⁹⁴ et des diableries contradictoires sont d'ordre illusoire et insolite. Dans un contexte où l'omniprésence de la représentation artistique est largement de mise (certes le plus souvent à dominante visuelle¹⁹⁵), certains compositeurs ont tenté de rendre sonores – sous couvert de la métaphore – quelques échos inaccessibles provenant de cette fameuse « harmonie des sphères » si chère au traité *De Institutione Musica* de Boèce¹⁹⁶. Dans ces écrits de portée éducative, le philosophe latin posait par exemple ce genre de questions primordiales : « Comment, véritablement, le vélocité mécanisme du ciel pourrait-il fonctionner en silence ?¹⁹⁷ ». Avouant ou pas un désir latent de spiritualité et donnant tantôt dans le fantastique, tantôt dans l'onirique, maints musiciens se sont exercés à rêver ce sonore inaccessible et ont travaillé à loisir dans ce qu'Édouard Hanslick a nommé jadis « l'immatériel ». Ce professeur d'esthétique autrichien écrivait en effet : « un art qui n'a aucun modèle dans le beau naturel est, à proprement parler, immatériel ; nous ne rencontrons nulle part l'archétype de la forme sensible perçue, il manque par conséquent au répertoire de nos notions »¹⁹⁸.

Changeant parfois délibérément de cap esthétique, la cristallisation poétique de la circonspection sonore est devenue de plus en plus capitale au cours du XXe siècle. Comme l'a remarqué Paul Claudel, en 1942 :

Par le moyen du son nous devenons directement sensibles à ces réalités qui autrement ne sont appréciables à notre esprit que par un rapport au monde de la dimension : la vitesse, la distance, le haut, le bas, le continu, l'interrompu, le direct, le latéral, le lourd, le léger, le simple, le composé, etc... Nous traduisons, nous créons de l'espace avec de la durée et du physique avec de l'immatériel¹⁹⁹.

Escortée tantôt par de vifs gazouillis dynamisant la gent des anges hauts en couleur (souvenez-vous du *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier

¹⁹⁴ Notons que dans « l'Ordre de l'Émotion », Pessoa classait en dernier, donc après les « Demi-Dieux » et les « Dieux », les « Anges » et les « Archanges » qualifiés de « Démiurges » (PESSOA, Fernando : *Le Chemin du serpent*, Bourgois, Paris, 1991, p. 504, pour l'édition en français).

¹⁹⁵ Dans le domaine multi-sensoriel, remarquons tout de même qu'Olivier Messiaen a intitulé le troisième mouvement des *Corps glorieux* (1939) pour orgue : « L'Ange aux parfums ». Ce thème à connotation olfactive provient de l'*Apocalypse* (chapitre VII, verset 17) : « La fumée des parfums, formée de la prière des saints, monte de la main de l'ange devant Dieu ».

¹⁹⁶ Cf. GEROLD, Théodore : *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVème siècle* (sous la dir. de H. Laurens), Librairie Renouard, Paris, 1936, p. 223. Notons qu'au XIIe siècle, la bénédictine mystique Hildegarde von Bingen composa des chants réunis sous la forme d'une « symphonie de l'harmonie des révélations célestes ». Cette collection fut nommée *Symphonia harmoniae celestium revelationum* (Cf. VON BINGEN, Hildegarde : *La Symphonie des harmonies célestes* – trad. R. Lenoir et Ch. Carraud, Éd. Jérôme Million, Grenoble, 2003).

¹⁹⁷ Cette question a été posée dans *De Institutione Musica* et citée par STRUNK, Olivier : *Source Readings in Music History*, Leo Treitler General Editor, New York, 1950, p. 84 (rééd. Norton & Company, 1998).

¹⁹⁸ HANSLICK, Édouard : *Du beau dans la musique*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 162, pour l'édition en français.

¹⁹⁹ CLAUDEL, Paul : « Sur la musique », in *L'Œil écoute*, Gallimard, Paris, 1946, p. 171.

Messiaen²⁰⁰...), tantôt par une cohorte de parasites agressifs illustrant la part des anges noirs (écoutez *Angel Exterminator* de Genoel von Libenstern...), la musique « contemporaine » (de la seconde moitié du XXe siècle, et après) a, en dehors de l'intime domaine de la musique de chambre²⁰¹, donné naissance à quelques pièces originales allant par exemple de la messe (*Missa de angelis* d'Alain Louvier, *Messe de la Pentecôte* d'Olivier Messiaen) à l'opéra (*Saint François d'Assise*²⁰² d'Olivier Messiaen, *Licht* de Karlheinz Stockhausen), en passant par des pièces à l'aura plurielle (écoutez la coloration très recherchée du mouvement intitulé « La figure de l'ange » inséré dans *Suppliques*, un « tombeau baroque » pour orgue écrit en 2010 par Jacques Lenot ou voyez le contexte hybride de l'oratorio de Peter Eötvös composé en 2015 et baptisé *Halleluia, oratorium balbulum*. Constitué de « quatre fragments » bâtis sur un texte de Peter Esterhazy, cet opus a été rédigé pour mezzo-soprano et ténor solo, récitant, chœur et orchestre)...



²⁰⁰ Inspirés par l'Apocalypse de saint Jean, deux mouvements de même schéma structurel figurent au sein de cette œuvre de musique de chambre écrite en 1940 pour violon, clarinette, violoncelle et piano : « Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps » et « Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'ange qui annonce la fin du temps ». En exergue au titre de l'œuvre, Messiaen a écrit : « En hommage à l'Ange de l'Apocalypse qui lève la main vers le ciel en disant : « il n'y aura plus de Temps » » (MESSIAEN, Olivier : *Quatuor pour la fin du temps*, Durand, Paris, 1942, p. I).

²⁰¹ Repérez cet ange gardien qui prépare le chemin des condamnés à la fin (section E) de *WTC* (2010), œuvre conçue pour deux quatuors à cordes et bande par Steve Reich. En relation avec l'attaque terroriste du World Trade Center, cette pièce de musique de chambre a été écrite dix ans après les tragiques événements survenus à New York, le 11 septembre 2001. Comme le révélait Cocteau, « nous abritons un ange que nous choquons sans cesse. Nous devons être gardiens de cet ange » (COCTEAU, Jean : *Le Coq et l'Arlequin*, Stock, Paris, 1979, p. 82).

²⁰² Pour la création de cet opéra écrit entre 1975 et 1983, Olivier Messiaen a exigé que le personnage de l'Ange soit ailé, habillé et coloré d'après le modèle figurant sur le célèbre tableau de l'*Annonciation* (Florence, Musée San Marco) peint au XVe siècle par Fra Angelico. Pour mémoire, situé à l'acte II, écoutez le cinquième tableau surnaturel consacré (durant 30 minutes) à l'Ange musicien. « L'Ange prend sa viole et joue : le chœur accompagne ce chant céleste à bouche fermée, et un solo d'onde Martenot s'élève... », a conté Messiaen (Cf. *Saint François d'Assise, L'Avant-Scène Opéra* n°223, 2004, p. 57).

Habités par des formes de conscience présentes dans les éléments concrets de la vie (le feu, l'arbre, le nuage, le fleuve, le chat...), ce que l'on nomme parfois les « **Invisibles** » met en scène des esprits annonciateurs, animés de fausse passivité et doués de rébellion chronique. En effet, ils peuvent se faire passer pour des divinités angéliques²⁰³ ou diaboliques qu'il faut aimablement solliciter ou abondamment prier afin d'approcher leurs auras et d'attirer leurs faveurs ou leurs discrédits. Alors que Mauricio Kagel se moque, dans *La Trahison orale* (1981-83), de la musicalité du diable, Harold Blumenfeld présente, dans *Ange de Flamme et de Glace* (1990) un programme louvoyant entre dieu et démon, gloire et douceur, brasiers et écumes. Composée d'après *Les Illuminations* d'Arthur Rimbaud, l'œuvre est agencée pour baryton, ensemble instrumental et bande magnétique. Ainsi, à scruter l'imaginaire sans cesse en action des artistes, l'homme est corollairement confronté, à travers la vision²⁰⁴ de sa musique, « à l'Océan, à la nuit, aux serpents, à l'œuf du monde, au chaos, à l'éther, à l'Érèbe. Ce ne sont que chimères, dragons ailés, dieux aux ailes d'or, fruits de dévorations incessantes et d'accouplements monstrueux. La musique irrémédiablement « moderne » n'a d'autre fonction que d'exhiber ces terreurs originelles »²⁰⁵, a pu ainsi décrire Hugues Dufourt.

Ces espaces improbables sont autant de lieux contextuels de cantonnement qui paraissent importants dans la part représentative des événements sonores liés aux dieux et aux diables. Élaborant les tenants d'une « théorie des systématicités discontinues » –entre données sous-jacentes et éléments émergents-, Michel Foucault a pensé que « la philosophie de l'événement devrait s'avancer dans la direction paradoxale au premier regard d'un matérialisme de l'incorporel »²⁰⁶. Entre rais de lumière et puits de ténèbres, entre *Lux aeterna* et *De profundis*, si Edison Denisov ou György Ligeti ont su illustrer musicalement une part des limbes paradisiaques, Arvo Pärt ou Hugues Dufourt, Philippe Leroux ou Raphael Cendo ont, au travers d'esthétiques parfois antinomiques, versé pour leur part dans l'illustration poétique de quelques abysses sombrement démoniaques²⁰⁷. Comme le chantait Tristan Tzara dans son poème *Eau sauvage*, « le bruit ordonné à la périphérie de la lueur est un ange »²⁰⁸.

²⁰³ À ce titre, prêtez une oreille à *Angel Eros* (1973) pour voix aiguë et quatuor à cordes de Jonathan Harvey.

²⁰⁴ Comme l'énonçait Arnold Schoenberg, en 1939, lors d'une conférence à l'université de Los Angeles : « Un créateur a une vision de quelque chose qui n'existait pas avant cette vision. Et un créateur à le pouvoir de donner vie à sa vision, le pouvoir de la réaliser » (propos cités par BERNARD, Guy : *L'Art de la musique*, Seghers, Paris, 1967, p. 125).

²⁰⁵ DUFOURT, Hugues : *Mathesis et subjectivité – Des conditions historiques de possibilité de la musique occidentale*, mf, Paris, 2007, p. 370-371.

²⁰⁶ FOUCAULT, Michel : *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p. 60.

²⁰⁷ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Pour une poétique musicale des profondeurs », in *Musique et littérature, Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant*, Actes de la journée d'étude organisée à l'université de Rouen en avril 2012 (sous la dir. de N. Darbon), Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 9, 2014. URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?pour-une-poetique-musicale-des.html>

²⁰⁸ TZARA, Tristan : *Dada est tatou. Tout est Dada*, Flammarion, Paris, 1996, p. 156.

Rendant hommage aux deux hymnes à Apollon²⁰⁹, *La Suite delphique* (1943) d'André Jolivet comporte huit mouvements dégageant une atmosphère antique, magique et incantatoire. Dans ces conditions, caractérisés par quelques intervalles essentiels de triton, « Les chiens de l'Érèbe » font entendre quelques échos des régions ténébreuses s'étendant sous terre, au-dessus de l'enfer. Dans ce deuxième mouvement, les percussions (constituées de chaînes métalliques) décorent sonorement le lieu de séjour des âmes expiatoires tandis que les ondes Martenot imitent par deux fois les aboiements agressifs des cerbères infernaux. De même, au travers de *Nemeton* (2008) pour percussion solo, Matthias Pintscher a voulu circonscrire l'emplacement « où se cristallisent les forces et les énergies [...] J'ai voulu décrire un tel « lieu » grâce au son »²¹⁰. Se référant à des actions rituelles typifiées, la pièce musicale, qui s'attache aux croyances légendaires druidiques, laisse ainsi émerger les sons²¹¹ du fait de la rencontre percussive de charges énergétiques²¹² brutes (l'instrumentarium mettant en présence des outils en métal, bois, peau sans résonance propre).

Profitant de la phénoménologie du *kairos*, entre irréel et surréel, ces déités supposées peuvent orienter le cours des choses vers la révélation ou la réalisation d'une chasse prospère, d'une fenaison généreuse, d'un océan bienveillant ou encore d'un horoscope de bon augure. En dehors du troisième des *Six épigraphes antiques* (1914) de Claude Debussy intitulé *Pour que la nuit soit propice*, nous songeons par exemple aux *Cinq incantations* (1936) pour flûte seule d'André Jolivet, ce pentateuque étant respectivement sous-titré : « Pour accueillir les négociateurs – et que l'entrevue soit pacifique », « Pour que l'enfant qui va naître soit un fils », « Pour que la moisson soit riche qui naîtra des sillons que le laboureur trace », « Pour une communion sereine de l'être avec le monde » et « Aux funérailles du chef – pour obtenir la protection de son âme ». Dans ce sillage, il faudrait écouter également *Ogloudoglou* (1969) pour voix seule s'accompagnant de percussions de Giacinto Scelsi présenté par certains commentateurs comme étant une sorte d'« incantation des esprits »²¹³ ainsi que les « Imprécations au Dieu Changô sourd aux sortilèges », neuvième mouvement d'*Avoaha* (1993) pour chœur, percussions et piano de Maurice

²⁰⁹ Néanmoins, Serge Gut a montré que « l'ivresse dionysiaque » était souvent présente dans ce mouvement instrumental (GUT, Serge : « André Jolivet », in *Le Groupe Jeune France*, Honoré Champion, Paris, 1977, p. 62).

²¹⁰ Texte de Matthias Pintscher figurant dans la présentation de la partition de *Nemeton* (Cassel, Bärenreiter, 2007). Décrire un lieu par le son sera l'apanage du compositeur de musique concrète Michel Chion. À cet égard, écoutez son *Requiem* conçu en 1973 ou son mélodrame intitulé *La Tentation de saint Antoine d'après Flaubert* composé entre 1981 et 1984 (Cf. CASTANET, Pierre Albert : « L'offre de vie et le refus d'être : à propos de *La Tentation de saint Antoine* de Michel Chion d'après Gustave Flaubert », in Colloque international *Michel Chion l'inventeur*, Mont Saint Aignan, Université de Rouen Normandie, 14 février 2019, actes à paraître).

²¹¹ S'il est permis de filer la métaphore, cette partition peut renvoyer aux travaux du philosophe des sciences Petitot (PETITOT, Jean : *Pas même un ange... (Le problème de l'émergence du descriptible hors de l'indescriptible)*, coll. Colloque de Cerisy, Patiño, Genève, 1988).

²¹² Le médecin psychiatre Carl Gustav Jung considérait le domaine des anges comme « un complexe énergétique » faisant apparaître des « images archétypiques » dans la conscience de l'homme (Cf. MACALLAN, Flora : *Les Anges – Messagers célestes*, Elcy, Paris, 2013, p. 33).

²¹³ Comme le précise la percussionniste Françoise Rivalland sur son site http://www.francoiserivalland.com/?page_id=7

Ohana. On pourrait aussi étendre aux œuvres qui « importent » des musiques traditionnelles, lesquelles par définition ont toujours une dimension sacrée peuplée d'esprits, d'ancêtres, etc. (par exemple les chamaniques *Passeurs d'eau*, *Soleil Rouge*, *Symphonie du Jaguar...* de Thierry Pécou).

En dehors de toute connotation d'ordre proprement physique²¹⁴, il arrive toutefois que les Invisibles soient réclamés ou suppliés pour affaiblir, jeter un sort ou porter le malheur sur un ennemi juré²¹⁵. « Nourrie, abreuvée de libations, de chants et de danses, la divinité ne peut qu'être qu'à l'écoute des humains qui s'efforcent qu'elle soit près d'eux et disposée à satisfaire leurs prières »²¹⁶, a relevé l'anthropologue Maurice Godelier. Parmi le lot des prières chantées et des sollicitudes purement instrumentales qui émaillent l'histoire de la musique occidentale, le solo de flûte de Giacinto Scelsi intitulé *Pwyll* (1954) porte par exemple le nom d'un druide. « Ce nom peut sans doute suggérer l'image d'une prière appelant les anges au coucher du soleil », avait ainsi expliqué le compositeur italien dans la préface²¹⁷ de la partition. S'agirait-il de séraphins musiciens ? À cet effet, Pierre Jean Jouve – ami de Scelsi – a même évoqué un ange chef de chœur²¹⁸. À moins que :

La naissance de ce chant
à jamais inintelligible
épouvante l'Ange
de la muette éternité.

Giacinto Scelsi, *L'Archipel nocturne*²¹⁹

²¹⁴ L'astrologue français Camille Flammarion n'affirmait-il pas, en 1869, que la « science physique » nous enseigne « que nous vivons ainsi au milieu d'un monde invisible pour nous et qu'il n'est pas impossible que des êtres (invisibles également pour nous) vivent également sur la terre, dans un ordre de sensations absolument différent du nôtre, et sans que nous puissions apprécier leur présence, à moins qu'ils ne se manifestent à nous par des faits rentrant dans notre ordre de sensations » (propos cités dans « Camille Flammarion et le spiritisme », article présent sur le site <http://www.besoindesavoir.com/article/591679/camille-flammarion-spiritisme>).

²¹⁵ Dans *TombeauX* (2001), œuvre composée par nos soins, des oiseaux de mauvais augures font entendre à dessein quelques cris métaphoriques, cette pièce électroacoustique ayant été conçue lors des événements catastrophiques de la chute des tours jumelles du World Trade Center à New York (Cf. ROCHE, Colin : « Du sens politique dans l'utilisation des sons électroniques : *Machinations* de Georges Aperghis, in *TombeauX* de Pierre Albert Castanet et *Le grand jeu* de Bruno Mantovani », in *New Sound n°21*, Belgrade, 2003, pp. 35-44). En complément : CASTANET, Pierre Albert : « SPIRALES – de la spirale esthétique à la cyberspirale médiologique : Technique et Politique dans la « musique contemporaine » », Universidade de Aveiro (Portugal), in *Comunicarte 04*, DEZ, Aveiro, 2003, vol.1, n°4. Compulser également : ROUET, Pascale, MARCHAND, Christophe : « Pierre Albert Castanet – La spirale du sacré », in *Enquêtes sur le Sacré dans la musique d'aujourd'hui – Hommes, Œuvres, Horizons*, Delatour France, Sampzon, 2011, pp. 119-128.

²¹⁶ GODELIER, Maurice : « De l'Irréel au Sur-réel ou De l'imaginaire des religions et des régimes de pouvoirs », in *L'Imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, CNRS Edition, Paris, 2015, p. 155.

²¹⁷ Schirmer, New York, 1975.

²¹⁸ « Ange conduis-moi le concert » (JOUVE, Pierre Jean : « L'ange conducteur », in *Diadème*, Gallimard, Paris, 1967, p. 35). De même, voyez le premier mouvement de la symphonie *Mathis le peintre* (1934) de Paul Hindemith précisément intitulé « Concert d'anges ».

²¹⁹ SCELISI, Giacinto : « L'Archipel nocturne », in *L'Homme du son, Op. Cit.*, p. 130.

Des pensées ferventes mêlées à des gestes instinctifs ont alors initié les premiers chapitres d'une histoire d'envergure mythique²²⁰. Au travers de parcours plus ou moins labyrinthiques et d'ordre cérémoniel, l'homme qui a désiré confirmer un certain sens du sacré a, un jour, porté aux nues un regard quémendeur en invoquant avec vigueur les illuminations mystérieuses de la voute céleste²²¹. Bravant le contexte naïf des superstitions, il a alors versé dans la ritualité en échafaudant tout un monde contingent porté sur la déférence suprême. À cet égard, à l'image des dieux et des anti-dieux²²² devenus eux-aussi « mythiques », il a suscité tant dans les religions électives que dans les divertissements populaires tout un aréopage ingénu d'esprits supérieurs salutaires et salvateurs. « Les êtres humains ne sont rien que des incarnations de courants spécifiques de forces spirituelles »²²³, affirmait alors Karlheinz Stockhausen (futur auteur de la fresque opératique *Licht* –1977-2003²²⁴). De même, entre vraie haine et amour prohibé, entre passion mortelle et grossière animosité, Heiner Müller a fait chanter dans l'opéra *Quartett* (2011) mis en musique par Luca Francesconi : « Je veux libérer l'ange en vous ». Peu ou prou, ces divinités parfois révélées ont eu le pouvoir d'ordonner l'azur euphorique ou de déclencher le tonnerre destructif, de commander le jour ou la nuit, de décider de la vie ou de la mort, d'infléchir la notion de bien ou de mal. Occasionnant parfois des salves de « bruit sacré »²²⁵ (volcan, tonnerre...), elles se sont même permis de régenter à distance les domaines du *terribilis* et du *mysterium*²²⁶.

L'historien des religions, Mircea Eliade, a remarqué que le mythe induisait l'idée d'une « sacralité absolue » en ce sens qu'il racontait « l'activité créatrice des

²²⁰ Selon Mâche, l'idée de mythe émane du « fonctionnement spontané de l'esprit humain » (MÂCHE, François-Bernard : *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 41).

²²¹ Dans le chant XXVI de *L'Enfer* (8e cercle), Dante oppose les lucioles maléfiques aux lumières paradisiaques (DANTE : *L'Enfer*, Flammarion, Paris, 1985, p. 241 – trad. J. Risset). Une idée semblable de *lucioletta* se trouve également au cœur d'un poème mariniste du début du XVIIe siècle (CASONI, Guido : *La Lucciola, Opere scelte di Marinisti*, UTET, Turin, 1954, p. 472). Notons que pour la composition de *Cosmogonie* (1938), André Jolivet a fait appel à la notion d'*apocatastase* en tant que phénomène de révolution idéale : ainsi « les étoiles reprenant dans le ciel leur place primitive, le monde recommence... », narrait à ce propos Platon (*Cf. Timée*). Ce concept a été repris par Dimitri Mérejkovski dans *Les Mystères de l'Orient* en 1927, livre que connaissait assurément Jolivet (source citée par KAYAS, Lucie : *André Jolivet*, Fayard, Paris, 2005, p. 248).

²²² DANIELOU, Alain : *Mythes et dieux de l'Inde – Le Polythéisme hindou*, Champs Flammarion, Paris, 1994, pp. 217-225.

²²³ Propos figurant dans STOCKHAUSEN, Karlheinz : *Towards a Cosmic Music*, Dorset, Shaftesbury, 1989, p. 67.

²²⁴ Trente heures de musique scénique réparties en sept journées d'opéra dit de « Lumière ».

²²⁵ SCHAFER, Raymond Murray : *Le Paysage sonore, Op. Cit.*, p. 373. Faut-il noter par ailleurs que dans l'Apocalypse (chapitre 14, versets 2), il est question d'un « bruit venant du ciel » faisant songer « à des joueurs de harpe touchant leurs instruments »... ?

²²⁶ « Le *mysterium* peut être défini à partir des éléments du *tremendum* et du *fascinans* » (ALLAIN, Aurélie : « Giacinto Scelsi, une méditation rituelle du son », in *Giacinto Scelsi aujourd'hui* – sous la dir. de P.A. Castanet –, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, Paris, 2008, p. 75). En complément : CASTANET, Pierre Albert : « Pour un nouvel « urbanisme musical » (à propos de la nouvelle vague de « saturation » sonore revendiquée par Franck Bedrossian et Raphaël Cendo) », in *Modernité musicale au XXème siècle et musicologie critique – Hommage à Célestin Deliège*, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2015.

dieux » tout en dévoilant « la sacralité de leur œuvre ». En d'autres termes, « le mythe décrit les diverses et parfois dramatiques irrptions du Sacré dans le monde²²⁷ ». En tant que pratique mystique de certaines sectes chrétiennes (inspirées par l'épisode de la Pentecôte), la glossolalie²²⁸ (ou « don surnaturel des langues ») a consisté à monologuer ou à communiquer dans des langues imaginaires, censées être dictées par l'Esprit Saint. Proposée en tant qu'œuvre ouverte toujours renouvelable, *Glossolalie* (1959-1960) de Dieter Schnebel a par essence laissé émerger ludiquement et spatialement des sons et des bruits provenant d'un fonds parlé de récitants et d'instrumentistes. Selon l'expression de Simone Heilgendorff, cet opus métalinguistique présente tous les atours d'une « langue de la liberté ». Œuvre aspirant à franchir les franges du divin, cette partition schnebelienne qui a servi de référence aux grandes élucubrations libertaires des *Sixties*, figure « une musique qui se situe entre parole et musique, ni l'une ni l'autre²²⁹ », tenait à expliquer le compositeur, par ailleurs pasteur et professeur de théologie.

Le nombre des anges
dans les caves du sommeil
est selon l'espace
qui nous sépare d'eux.

Giacinto Scelsi, *Le Poids net*²³⁰

Souvenons-nous que l'historien Paul Veyne a autrefois posé une question judicieuse: « Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? »²³¹. En tout état de cause, liés finalement à des dogmes et des doctrines d'ordre transcendantal, les malheurs terrestres imposés par la figure maléfique d'un Diable complexe²³² (et de sa cour perniciosément démonte²³³) ont été confrontés par exemple à la potentialité – espérée positive, compensatrice ou réparatrice- d'un Dieu vainqueur (et de ses anges aux corps subtilement glorieux). Comme l'avait remarqué le philosophe

²²⁷ ELIADE, Mircea : *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1987, p. 86.

²²⁸ Cf. MÂCHE, François-Bernard : « Glossaire », in *Musique au singulier*, Odile Jacob, Paris, 2001, p. 301.

²²⁹ Propos de Dieter Schnebel rapportés par VON DER WEID, Jean-Noël : *La Musique au XXème siècle*, Hachette Littératures, Paris, 2005, p. 397.

²³⁰ SCELSEI, Giacinto : « Le Poids net », in *L'Homme du son, Op. Cit.*, p. 74.

²³¹ VEYNE, Paul : *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », Paris, 1983.

²³² Au cœur de la tragédie de la confusion, « [...] nous appelons Diable le principe de tout ce qui en nous tend à compliquer l'innocence, et puis à brouiller cette complication elle-même, en sorte que la simplicité devienne méconnaissable [...] » (JANKELEVITCH, Vladimir : *Le Pur et l'Impur*, Flammarion, Paris, 1960, p. 164). De même, Umberto Eco mentionnait que « les diables parlent les langues de la confusion » (ECO, Umberto : *A la recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, coll. Points essais, Seuil, Paris, 1997).

²³³ Nous songeons à *Lilitu* (1962) pour voix de femme seule, partition de Giacinto Scelsi qui se réfère à une démonte d'origine sans doute sumérienne. À propos du masculin et du féminin, le compositeur italien disait qu'il fallait « remonter aux origines, aux manifestations sur Terre, avant Eve. Il y avait Lilith, qui possédait les deux principes » (Cf. VON DER WEID, Jean-Noël : « Entretiens avec Giacinto Scelsi », in *Dissonance* n°43, février 1995, pp. 4-10). Relevons également le ton gouailleur du personnage de Lilith figurant dans *Paradise Reloaded* (2012-13) de Peter Eötvös.

Vladimir Jankélévitch (notamment à propos de *L'Heure espagnole* ou de *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel),

[...] pour dérégler toutes les heures de toutes les horloges de l'univers, faire marcher le devenir irréversible à reculons, intervertir passé et futur, rendre simultanés les successifs et successifs les simultanés, déranger synchronisme et chronologie, brouiller le bref et le long, l'être et l'avoir été, accélérer ou ralentir la quoddité du devenir, pour détraquer, en un mot, la temporalité du temps, il faut le diable.²³⁴

S'inspirant du conte fantastique d'Edgar Allan Poe intitulé *Le Masque de la mort rouge*²³⁵ dans lequel un linceul fantomatique surmonté d'un loup rougeâtre arborait les attributs terrifiants de la Mort, André Caplet a composé, entre 1919 et 1923, une pièce de musique de chambre pour harpe et quatuor à cordes au contenu musical onirique et symbolique. À la fin de ce nocturne dramatique, peu avant minuit (les douze coups étant figurés acoustiquement), l'instrument à cordes pincées²³⁶ doit sonner le glas. Cet épisode rehaussé de chocs percussifs donnés sur la caisse de résonance de la harpe met en l'occurrence brutalement fin au bon déroulement du bal masqué. Ici, comme l'a souligné Gaston Bachelard à propos de la *primitivité du rêve* chez Edgar Poe : « Les images ne s'expliquent plus par leurs TRAITs *objectifs*, mais par leur SENS *subjectif*. Cette révolution revient à placer le rêve avant la réalité, le cauchemar avant le drame, la terreur avant le monstre, la nausée avant la chute »²³⁷.

Dans de tels contextes – touchant la réalité ténébreuse de la vie quotidienne²³⁸ comme les invraisemblables aventures de fables inventées²³⁹ –, l'homme affecté, diminué ou apeuré face à son destin fragile mais fatal²⁴⁰ s'est, au cœur de la tourmente précaire, senti pris au piège de l'étau formé par ces puissances antagonistes. De plus, le potentiel des services diaboliques et divins a pu montrer des domaines initiatiques si vastes et si inaccessibles qu'il était

²³⁴ JANKELEVITCH, Vladimir : *Le Pur et l'Impur*, Op. Cit., p. 156.

²³⁵ En dehors de nombreux films réalisés d'après ce conte, nous noterons deux musiques de ballet, l'une de 1916 signée par Nikolaï Tcherepnine, l'autre de 1932 composée par Cyril Scott.

²³⁶ En l'occurrence, selon les mots de Claude Debussy, ici la harpe « organise la terreur » (propos rapportés par Alain Poirier dans le *Guide de la musique de chambre* – sous la dir. de F.-R. Tranchefort, Fayard, Paris, p. 206).

²³⁷ BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, p. 119.

²³⁸ Cf. *The Angel of Death* (1998-2001) de Roger Reynolds pour piano, ensemble instrumental et électronique dont le contexte sonore aspire à cerner quelques « accros hallucinatoires » portant sur le domaine « familial ».

²³⁹ Cf. *L'Apparition de l'ange* (2010-11) de Benoit Merlier pour flûte basse amplifiée et dispositif électroacoustique interactif. Le compositeur dit que sa pièce présente le « récit » d'un « voyage inéluctable, en dehors du son : délaissant peu à peu les lointaines rumeurs d'un ancien monde, l'ange venu du ciel rend son dernier souffle avant de s'incarner dans un nouvel envol » (MERLIER, Benoit : « Une poésie du souffle dans *L'Apparition de l'ange* », in *Le Souffle en musique*, sous la dir. de M. Joubert et D. Le Touzé, coll. Mélotonia, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2015, pp. 135-136).

²⁴⁰ Faut-il rappeler que pour le philosophe Alain, l'enfer, « c'est le fatalisme, dans lequel l'esprit se jette, et pour toujours » ? (ALAIN : *Les Arts et les Dieux*, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1958, p. 1054).

inconcevable et, en tout cas, inconvenant de s'adresser directement à leurs administrés. Insondables, diverses légendes à l'horizon chimérique inventèrent alors un espace disponible pour des intermédiaires que certains appelleront bien plus tard des anges – des *firishta* (persan), des *malakhim* (hébreu), des *mala'eket* (éthiopien), des *mala'ika* (arabe)²⁴¹ – ou des sylphes, gnomes, djinns²⁴², Erinyes, follets et furies... ou des démons²⁴³. Les très nombreux dieux de l'Égypte ancienne (obéissant à des degrés hiérarchisés d'ordre primaire et secondaire) ont par exemple possédé diverses fonctions spécifiques. Ils ont pu présenter, à tous les stades administrés de la vie, des pouvoirs locaux ou de portée universelle. À l'image de la créature divine du chat, ils ont même eu la possibilité de se dévoiler au travers d'une destinée charnelle.

À l'instar du Nil et du Soleil, ils ont pu montrer une existence physique. Comme son titre l'indique, le diptyque *Anubis-Nout* (1983-1988) pour clarinette contrebasse de Gérard Grisey se réfère à un dieu à tête de chacal noir, protecteur des morts et à une déesse nue, étendue comme un arc bleuté au-dessus de l'horizon. Voûte céleste constellée d'étoiles entre l'Est et l'Ouest, elle est la mère du soleil. Ces deux déités ont finalement stimulé « une polyphonie de matériaux et de paramètres dont la mise en phase provoque les différents paroxysmes de la pièce²⁴⁴ ». Par ailleurs, en dehors du compositeur Alain Berlaud qui a écrit une œuvre « chamanique » intitulée *Nout* (2016) pour clarinette et soprano, *Le Livre des morts égyptien* (ensemble de textes sacrés écrits en 1500 avant Jésus-Christ) a donné lieu à un long « rituel/décor » sonore éponyme composé par Pierre Henry, en 1987-1988. Illustrant un des « accès à la multiplicité du divin », l'œuvre électroacoustique *Le Livre des morts égyptien* désirait livrer « une musique de la mort et de la vie »²⁴⁵ en convoquant tour à tour Osiris, Râ, Thot, Isis, Ptah²⁴⁶...

²⁴¹ ABOAB, Denis : *L'Ange invisible dans les trois religions monothéistes*, L'Harmattan, Paris, 2011.

²⁴² Cf. MERVIN, Sabrina : *Histoire de l'Islam, Fondements et doctrines*, Champs Flammarion, Paris, 2010, pp. 220-222.

²⁴³ Le « daïmon » grec englobe la notion orientale d'esprits intermédiaires entre l'homme et Dieu (GOBRY, Ivan : *Le Vocabulaire grec de la philosophie*, Ellipses, Paris, 2010, p. 48).

²⁴⁴ GRISEY, Gérard : *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, mf, Paris, 2008, p. 150. Pour mémoire, en dehors des divinités, les anges ont également influencé la musique de Grisey, sous deux formes : picturale et littéraire. D'une part, *L'icone paradoxale* (1992-1994) pour deux voix de femmes et grand orchestre a désiré rendre hommage à la *Madonna del parto* peinte par Piero della Francesca. Ayant fasciné le musicien, ce célèbre tableau montre aux côtés de la madone centrale deux anges serviteurs. « À la fois chrétienne et païenne, ardente et paisible, vierge et déesse matriarcale », cette figure iconique était pour le compositeur l'« archétype de la naissance et de l'interrogation » (GRISEY, Gérard : *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Op. Cit., p. 156). D'autre part, la pièce inaugurale de son dernier opus, *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996-1998) pour soprano et ensemble, a fait appel à un texte de Christian Guez Ricord parlant des invisibles. Désignant spécifiquement et poétiquement « La mort de l'ange », ce mouvement articulé autour de trois strophes se meut au travers d'un minimalisme calme et serein (Cf. BAILLET, Jérôme : *Gérard Grisey – Fondements d'une écriture*, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 231-236).

²⁴⁵ Cf. Texte de présentation de l'œuvre par le compositeur dans le CD *Mantra* n° 043, 1990.

²⁴⁶ Le catalogue des œuvres musicales de Dominique Lemaître fait une large place à ces divinités (Cf. CASTANET, Pierre Albert : *À la recherche du temps suspendu – À propos de la musique de Dominique Lemaître au XXIème siècle*, Éditions Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2018).

Sans parler des nombreux ouvrages du type de l'oratorio, de la Passion, de l'opéra, du poème symphonique ou même de l'opus électroacoustique²⁴⁷ qui ont relevé des anges mais aussi des personnages de Faust, de Satan, de Lucifer, de Lilith et de leurs associés traités métaphoriquement, ayons une fois encore à l'esprit la pensée de Giacinto Scelsi. En effet, auréolée d'une religiosité « flottante »²⁴⁸, son œuvre poétique et musicale n'a cessé d'évoquer les parts contrastées de l'angélisme et du démonisme²⁴⁹, sans oublier la référence plurale aux prophètes²⁵⁰ ou aux divinités tels que Jésus, Vishnou, Brahma, Krishna et Rada... Pour mémoire, écrit pour deux sopranos, deux contraltos, deux ténors et deux basses, le premier volet des *Tre Canti Sacri* (1958) illustre parfaitement les recherches du compositeur-poète ultramontain dans son exploration de la matière sonore. Le premier motet se rapporte à l'Annonciation et corollairement à l'Ange du seigneur, éclairateur de Dieu. Doux et transparent comme le message épisodique relaté ingénument, *Angelus* a décomposé les mots issus de l'*Angelus Domini Nuntiavit Mariae et Concept de Spiritu Sancto* en syllabes distribuées à travers les pupitres de sopranos, contraltos et ténors (comme le fera plus tard Krzysztof Penderecki dans son *Stabat Mater*).

Adeptes de la « transmolécularisation »²⁵¹, Sun Ra –jazzman gourou- a par exemple avoué que, parmi moult expériences d'ordre cosmique, sa peau noire s'est un jour transformée en rayons de lumière, d'une intense énergie : « Tandis que je priais, un ange vint, me toucha, et c'était comme si j'étais un homme neuf. [...] J'aperçus alors mon vieux corps au-dessus d'une fournaise ardente [...] »²⁵². C'est précisément ce mythique *caldarium*²⁵³ évoqué dans l'apocryphe au

²⁴⁷ De Jean-Sébastien Bach ou George Friedrich Haendel à Alain Berlaud ou Guillaume Connesson... en passant par Hector Berlioz, Ludwig Spohr, Charles Gounod, Serge Prokofiev, Claude Delvincourt, Alban Berg, Georges Migot, Franco Donatoni, György Ligeti, Sylvano Bussotti, Bernard Parmegiani, Jonathan Harvey, Mikis Theodorakis, Terry Riley, Alain Moëne, Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Jean-Louis Florentz, Roger Reynolds, Jacques Lenot, Peter Eötvös, Richard Barrett, Philippe Schoeller, Jean-Luc Hervé, Bernhard Gander, Liza Lim... Pour mémoire, Georges Migot a convoqué bon nombre d'anges et archanges dans ses œuvres vocales. Parmi tant d'opus passablement oubliés, écoutez par exemple *Le Sermon sur la montagne* (1936-1937), *Saint Germain d'Auxerre* (1946), *La Résurrection* (1953), *La Nativité du Seigneur* (1954), la *Cantate de Pâques* (1955)...

²⁴⁸ CASTANET, Pierre Albert : « La prière dans l'œuvre de Scelsi : offrande musicale ou hiérophanie flottante ? », in *La Musique vocale en Italie après 1945* (sous la dir. de P. Michel), Millénaire III Editions, Notre Dame de Bliquetuit, 2005.

²⁴⁹ SCELSEI, Giacinto : « Art et satanisme », *Les anges sont ailleurs...* (sous la dir. de Sh. Kanach), Actes Sud, Arles, 2006, p. 219.

²⁵⁰ Les prophètes seront également honorés dans les *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* d'Olivier Messiaen.

²⁵¹ Dans « En descendant » (pour ensemble) inclus dans *Aus den sieben Tagen*, Karlheinz Stockhausen demande à l'instrumentiste (indéterminé) de jouer – entre autres – « une vibration » au rythme de ses « molécules ».

²⁵² Propos de Sun Ra reproduits dans le livre de TCHIEMESSOM, Aurélien : *Sun Ra – Un Noir dans le cosmos*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 193.

²⁵³ Remarquons que Baudelaire évoquait volontiers l'image de « l'incandescence de la fournaise » en parlant des sensations éprouvées à l'écoute de la musique de Wagner (lettre adressée à Richard Wagner datée du vendredi 17 février 1860 et reproduite dans : BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1986, p. 922). Par ailleurs, fondateur de l'anthroposophie, Rudolf Steiner, qui s'occupait d'occultisme, écrivait : « lorsque

Livre de Daniel (chapitre III) qui a servi de contexte au *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) de Karlheinz Stockhausen conçu pour voix et sons électroniques. Pionnière dans le domaine de la « musique mixte », cette œuvre s'est en fait attachée au passage qui se situe à la fin de la messe catholique. En l'occurrence, les fidèles savent que le prêtre peut, juste avant la prière finale, décider de réciter ce « Chant des adolescents dans la fournaise ardente ». Le texte du *Benedicite* s'inspire en réalité des premiers vers du *Cantique de louange* de trois adolescents devenus insensibles aux flammes par l'intervention de l'Ange de Dieu :

Bénis sois-tu, Seigneur, Dieu de nos pères,
Loué sois-tu, exalté éternellement !
Béni soit ton nom de gloire et de sainteté,
Loué soit-il, exalté éternellement !

Défendue tantôt par les évolutionnistes, tantôt par les créationnistes, cette forme de *kosmogonia*²⁵⁴ a montré la part inévitable de science imaginaire, de naïveté béate, de besoin de sacré, de nécessité d'évasion et de philosophie inconstante, le tout constituant un refuge de pensée solitaire dévolu à tout être humain, à tout artiste, lors de son passage soucieux et affairé sur terre. « Ces pensées avaient beau se produire et propager dans toute la plénitude de la sphère de la pensée, les similitudes se répondent, les contrastes se déclarer et se résoudre, et le miracle de la clarté incessamment s'accomplir, et toutes les Idées étinceler à la lueur de chacune d'entre elles, comme les bijoux qu'elles sont de la couronne de la connaissance unitive, rien toutefois qui fût de l'espèce d'un mal ne paraissait à son regard sans défaut »²⁵⁵, relatait Paul Valéry, à la fin de sa vie. Ne pariant ni sur l'humilité grégaire ni sur l'intimisme passager, Pierre Henry a par exemple joué dans *Parcours-Cosmogonie* (1976), sur le rapport à la macrophonie spatio-dynamique. Dans cette fresque haute en couleur, il « ne détache pas la figure humaine sur le fond cosmique, il met la moindre cellule vivante de plain-pied avec la plus gigantesque prolifération sonore »²⁵⁶, écrivait Michel Chion.

Dans la plupart des cas de figure relationnelle avec l'ailleurs – de la méditation profane à la prière instante, de l'oraison liturgique à la hiérophanie enthousiaste –, la croyance humaine a souvent aspiré, aux lisières de l'invisible et de l'inaudible, à l'émergence d'un relief divin, auréolé de sa constellation

l'homme, au cours de son développement, entend la musique des sphères, c'est de la musique céleste qu'il entend. Mais l'homme ordinaire n'y parvient pas. L'homme a donc le devoir de créer par ses œuvres une empreinte du monde spirituel dans le monde physique. C'est ce que Wagner et Schopenhauer ont confusément senti, voilà pourquoi ils ont attribué à la musique un rôle d'une telle importance (STEINER, Rudolf : *L'Essence de la musique. L'Expérience du son*, Editions Anthroposophiques Romandes, Genève, 1985, pp. 54-55).

²⁵⁴ Terme entendu au sens d'un système mythique expliquant la formation de l'univers. Mâche a par ailleurs questionné le rapport au rite créant le mythe : « Comment interpréter la persistance des gestes rituels au-delà de l'oubli des mythes qui les accompagnaient ? » (MACHE, François-Bernard : *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Op. Cit., p. 3).

²⁵⁵ VALÉRY, Paul : *L'Ange, Fata Morgana*, Paris, 2016, pp. 19-20.

²⁵⁶ CHION, Michel : *Pierre Henry*, Fayard, Paris, 2003, p. 169.

séraphique. Ne lit-on pas dans le *Coran* (2 : 177) que « la piété consiste à croire en Dieu, au jour dernier, aux anges, au Livre et aux prophètes²⁵⁷ » ?

« Les anges musiciens
existent comme vous
Deva ?
[...]
Les anges sont ailleurs ».

Giacinto Scelsi, *Le Retour*²⁵⁸

Ainsi, « ce sont les anges – certes de l'Apocalypse – qui convoquent cuivres et percussions dans l'œuvre testamentaire » d'Olivier Messiaen, a tenu à rappeler Jacques Amblard dans un sous-chapitre portant sur « la violence des anges »²⁵⁹. Mais en dehors des « sept anges aux sept trompettes »²⁶⁰ qui retentissent au sein du sixième volet des *Eclairs sur l'Au-delà*, notons encore dans le vaste catalogue de l'ornithologue rythmicien français que si le « monde invisible » a souvent été illustré par le chant des créatures volatilisables (par exemple dans la sixième pièce de la *Nativité du Seigneur*, dans le cinquième élément des *Visions de l'Amen*, dans le troisième panneau des *Corps glorieux*, dans les deuxième et septième mouvements du *Quatuor pour la fin du temps*²⁶¹...), la « gloire de l'Église invisible » (sous couvert de la solennité de la Toussaint) a été célébrée dans l'Offrande et l'Alléluia final, dernière partition du cycle du *Livre du Saint Sacrement*...²⁶² En outre, notons que l'univers symétrique de la communauté angélique chez Messiaen est à l'évidence celui de l'oiseau (autre gent ailée). Seulement, si tous deux participent de concert de la correspondance symbolique avec un monde médiateur spatialisé, celui relatif à la cosmogonie ornithologique est par essence plus emphatiquement sonore (Messiaen prenait ces chants en dictée).

Dans cet ordre d'idée, chacun sait que le mot « religion » vient du verbe latin *religare* signifiant « relier la terre au cosmos ». À ce titre, Giacinto Scelsi, qui croyait en la réincarnation, affirmait : « Je ne suis pas un prophète, je ne suis qu'un tout petit intermédiaire. J'aimerais même que l'on me considère

²⁵⁷ Propos rapportés par MERVIN, Sabrina : *Histoire de l'Islam, Fondements et doctrines*, Op. Cit., p. 221.

²⁵⁸ SCELSEI, Giacinto: *Il Sogno 101*, Op. Cit., p. 279. Manuela Borri Renosto a raconté que Giacinto Scelsi l'avait initiée à sa propre conception de la musique, « à l'interprétation de la musique des sphères, à la musique des Anges, à la connaissance de l'évolution cosmique »... (Cf. « Manuela Borri Renosto in ricordo del Maestro Scelsi, intervista di Stefania Gianni », entretien diffusé sur le site internet de Manuela Borri Renosto, *myoga* : <http://www.myoga.it/interviste-audio/>

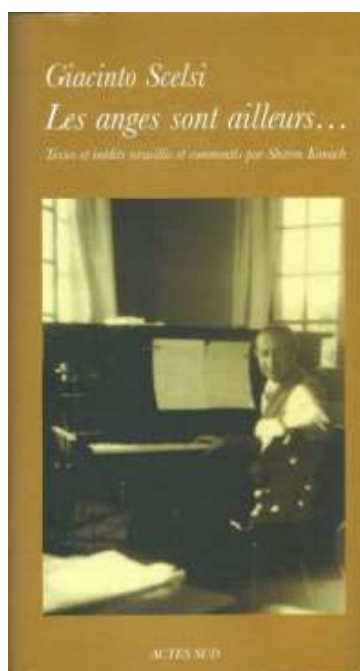
²⁵⁹ AMBLARD, Jacques : *Vingt regards sur Messiaen – une étiologie de la médiation*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, p. 210.

²⁶⁰ La « septième trompette » est également évoquée dans la douzième séquence de l'*Apocalypse de Jean*, oratorio électronique de Pierre Henry composé en 1968.

²⁶¹ Œuvre de musique de chambre pour laquelle le compositeur a revendiqué un langage musical « immatériel, spirituel, catholique » (Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps*, Op. Cit., p. III).

²⁶² Cf. KARS, Père Jean-Rodolphe : « Spiritualité de l'œuvre d'orgue de Messiaen », in *Olivier Messiaen homme de foi*, Trinité Média Communication, Paris, 1995, p. 74.

seulement comme un « facteur », celui qui parfois reçoit des messages à transmettre, et qui va les livrer²⁶³». Jouée lors de ses funérailles, *Un adieu* pour orgue – pages écrites probablement dix ans avant – était considéré par son auteur comme un froissement d’ailes, « comme un souffle (une respiration), pas quelque chose pour le monde extérieur »²⁶⁴. Eu égard au silence circonspect des sphères scientifique et scientifique, les fidèles et les rabbins, les prêtres et les ulémas, les philosophes et les poètes, les peintres et les musiciens se sont – chacun à leur manière et avec plus ou moins de réussite – exprimés sur ce sujet utopique, tout au long des siècles. Certes, les interprétations, les évolutions, les contradictions et les divagations sont nombreuses, mais le lieu commun, voire l’enjeu doctrinaire de l’ange immatériel, semblent être collectivement admis à présent par une grande partie de l’humanité.



Parfois, fondée sur un réseau de convictions illuminées, l’élucubration peut prendre des reliefs relativement prodigieux ou fictionnels. Ainsi, dans la présentation technique de son « langage communicable », s’inspirant de la *Somme théologique* de saint thomas Daquin (livre du « Gouvernement divin », question 107 : « le langage des anges »), Olivier Messiaen n’a-t-il pas écrit que « seuls, les anges ont le privilège de communiquer entre eux, sans langage, sans convention, et, plus merveilleusement encore, sans avoir à tenir compte du

²⁶³ SCELSEI, Giacinto : « Remarques sur la composition », in *Les Anges sont ailleurs...*, *Op. Cit.*, p. 177.

²⁶⁴ Propos rapportés par la dédicataire Marianne Schroeder au travers de sa présentation d’*Un Adieu* de Giacinto Scelsi. *50 Jahre Neue Musik in Darmstadt, Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 1946-1996*, Vol. 3, col legno, Munich, 1996, WWE CD n° 31896.

temps et du lieu. Il y a là un pouvoir qui nous dépasse complètement, une faculté de transmission presque effrayante, et Rilke a raison de dire « Tout ange est terrible ! ? »²⁶⁵. Dans cette lignée réflexive, le musicien a composé neuf *Méditations sur le mystère de la sainte trinité* (1969) pour orgue, transcrivant musicalement (grâce à un alphabet sonore personnel) des fragments simples de textes religieux. Dans ces circonstances, la courte troisième méditation a traduit une phrase se situant en conclusion du deuxième article de la question 28 du premier « Livre de la Trinité », passage trônant au cœur de la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin : « La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence ». Quant à Philippe Hurel, il a fait appel à un texte de Philippe Raymond-Thimonga afin d'écrire, en 1992, un mélodrame intitulé *La Célébration des invisibles*. Figurant une parabole tenant en partie de la science-fiction, cette pièce pour trois solistes vocaux, chœur, percussions spatialisées et sonorisées –avec contexte de théâtre d'ombres– tenait à cerner les thématiques du destin du monde et de l'aventure des civilisations. Placée sous l'adret et l'ubac du fabuleux et du tragique, l'œuvre aspirait *in fine* à une nouvelle forme de vie dans l'espace, croyant obstinément au légendaire rêve solaire.

Nul n'est besoin d'évoquer que, depuis des temps très reculés²⁶⁶, la figure angélique – vocaliste, instrumentiste²⁶⁷ ou pas – n'a cessé d'inspirer les artistes (maîtres du vitrail, sculpteurs, peintres... photographes, auteurs de romans de science-fiction, de bandes dessinées, de films et de jeux vidéo... aussi les interprètes de musiques actuelles, satanique, *metal*, etc., à l'angéologie inépuisable) au point que l'on pourrait même avoir à l'esprit cette notion de l'*Umwelt* fédératif signifiant, selon Jean Duvignaud, « tout invisible qui soude entre eux les membres d'une communauté »²⁶⁸. Parmi des milliers de représentations personnelles, chacun décidera de son domaine de prédilection : entre angéologie (science relative aux anges)²⁶⁹, angéolâtrie (dévotion excessive aux anges) et angélisme (refus naïf des réalités). Dans tous les cas, les anges

²⁶⁵ MESSIAEN, Olivier : texte du livret du CD *Méditations sur le mystère de la sainte trinité*, Erato ECD 71594, p. 17. Par ailleurs, dans ce sillage, Olivier Messiaen affirmait que les moyens de communication des anges étaient « presque effrayants » (SHENTON, Andrew : « Speaking with the tongues of men and of angels : Messiaen's « Langage communicable » », in *Messiaen's Language of mystical Love* – sous la dir. de S. Bruhn, Garland Publishing, London, 1998, p. 240).

²⁶⁶ On a retrouvé la plus ancienne représentation chrétienne d'anges dans les catacombes romaines de Priscilla datant du IIe siècle (Cf. MACALLAN, Flora : *Les Anges – Messagers célestes*, Op. Cit., p. 15). En complément : BRASSY, Christian : *Les Anges musiciens du Moyen Âge* (www.instrumentsmedievales.org).

²⁶⁷ Rappelons-nous les paroles latines de l'ultime mouvement intitulé « In paradisum » du *Requiem* de Gabriel Fauré (compositeur qui était athée) : « Que les anges te conduisent au Paradis. Que les Saints Martyrs t'y accueillent et te guident jusqu'à la sainte cité de Jérusalem. Que le chœur des Anges te reçoive et qu'avec Lazare, jadis si pauvre, tu connaisses le repos éternel ».

²⁶⁸ DUVIGNAUD, Jean : *K.-B. Baroque et Kitsch Imaginaires de rupture*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 19.

²⁶⁹ Nicolas Darbon a étudié l'angéologie et l'ésotérisme présents chez les compositeurs de la Nouvelle Complexité, cf. *Les Musiques du Chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006, 252 p. Du même auteur, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité [La capture des forces II]*, Millénaire III Editions, Lillebonne, 2008, 380 p.

existent par myriades. Ils font montre par essence d'une vocation éternelle et universelle. C'est dire combien le sujet est vaste et combien serait ambitieuse et vaniteuse la tâche de présenter une synthèse sur l'histoire et la nature de ces idoles fétiches, si nombreuses et en fin de compte si versatiles. Face à une telle entreprise,

[...] le théologien décrirait la place que les religions réservent aux anges. L'exégète commenterait les nombreux textes où les anges sont évoqués. Le croyant évoquerait sa foi et sa relation avec ces anges. Le journaliste mènerait une enquête et reproduirait les textes et les propos qu'il aurait rapidement rassemblés. L'universitaire opposerait la thèse à l'antithèse sur la réalité abstraite de l'ange. Le psychologue expliquerait le cheminement complexe, conscient et inconscient suivi par l'homme pour qu'il arrive à croire aux anges. L'historien de l'art présenterait les divers styles et messages de leurs nombreuses représentations picturales.²⁷⁰

Dans ce cadre interprétatif différemment singulier, le musicologue tenterait alors de défendre la possibilité d'une musique de l'invisible. Entre « manifestation » et « sous-jacence »²⁷¹, que dire, par exemple, de l'Offertoire de la *Messe de la Pentecôte*²⁷² pour orgue d'Olivier Messiaen sous-titré « Les choses visibles et invisibles » ? Composée en 1949-1950, l'œuvre était destinée pour le culte public ou pour le concert²⁷³. Extraites du « Symbole de Nicée » et en rapport avec « l'Esprit de Vérité » rencontré dans *l'Évangile selon saint Jean*, les paroles mises en exergue dans le sous-titre du deuxième mouvement par le compositeur organiste lui ont fait dire dans un premier temps que l'invisible était « le domaine du Saint-Esprit ». Envahi par un émerveillement idéal et innocent, Messiaen a pesé et dosé dans un second temps, au travers de son langage musical, les formants antagoniques du « visible » et de l'« invisible », des durées « connues » et « inconnues », de l'univers « spirituel » et du monde « matériel », de la « grâce » et du « péché », des « anges » et des « hommes », des forces de « lumière » et des puissances des « ténèbres », le chant des oiseaux, la mélodie des gouttes d'eau et « les grognements noirs de la monstrueuse bête de l'Apocalypse » étant également de la partie...²⁷⁴ Comme l'a

²⁷⁰ ABOAB, Denis : *L'Ange invisible dans les trois religions monothéistes*, Op. Cit.

²⁷¹ Opposition chère au philosophe Félix Guattari (Cf. DELEUZE, Gilles : *Lettres et autres textes*, Minuit, Paris, 2015, p. 42).

²⁷² À propos de la Communion de cette messe instrumentale intitulée « Les oiseaux et les sources », Messiaen a volontiers cité les mots symboliques de Paul Éluard : « Le soir descend, invisible dans le silence... » (propos rapportés par HALBREICH, Harry : *Olivier Messiaen*, Fayard, Paris, 1980, p. 286). On peut aussi se souvenir de l'avant-dernier vers de *Voyelles*, célèbre poème d'Arthur Rimbaud : « Silences traversés des Mondes et des Anges »...

²⁷³ Compte tenu du présent contexte, le musicologue peut se demander pourquoi ce long mouvement cite par exemple un passage du premier acte (début de la scène 2) de l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg (d'après François Espinasse cité par Vincent Genvrin dans le livret du CD Amy, Darsasse, Messiaen, CD Hortus n°025, 2002, p. 3).

²⁷⁴ Propos de Messiaen consignés dans HALBREICH, Harry : *Olivier Messiaen*, Op. Cit., pp. 283-284. Ayons également en mémoire la partition de *Vampyrotheone* (1995) pour trois solistes et trois ensembles d'Olga Neuwirth qui, par son titre singulier et sa densité bruitiste révélée, désire évoquer les lourds échos d'un *vampyrotheutis infernalis*, monstre des profondeurs

relevé Vladimir Jankélévitch, « la lumière est ce qui fait voir les corps obscurs, mais elle-même, en elle-même, ne peut pas être vue ; elle-même en elle-même est plutôt, pour parler comme l'Aréopagite, une ténèbre ; une éblouissante ténèbre ! car aucun œil n'en supporte l'éclat insoutenable ni l'incandescence pureté »²⁷⁵.

Au regard de ce vaste panthéon d'aura fantomatique, il est ainsi difficile de bien distinguer les dieux des diabolins, les génies des démons, les bons esprits des mauvais djinns. « Ces anges, ces monstres / Regarde-les plus nobles que le chacal de la nuit, / Ces machines qu'ils ont, si secrets sous leurs masques, / La vie, la vie même²⁷⁶ », chantait Pierre Jean Jouve dans son poème intitulé *L'Aile du désespoir*. Ami de Scelsi, ce poète français a beaucoup écrit sur les anges, la musique, la prière et la mort. Aux confins de ces centres d'intérêt, Karlheinz Stockhausen a opposé, au cœur du méga-opéra intitulé *Licht*, le personnage de Michael à la créature de Luzifer. Dans cet ouvrage scénique, le personnage satanique tend à régir tout esprit destructeur désirant anéantir l'homme et ses créations. C'est l'ange déchu²⁷⁷ qui nie l'existence de l'humanité désirée par Dieu. Pour le compositeur allemand, le personnage universaliste de Michael doit se montrer en maître de notre univers. C'est à ce titre qu'entre lumière et ténèbres, il doit posséder l'esprit de l'archange Michel, sujet à l'âme guerrière qui combat les forces négatives en affrontant la puissance oblique²⁷⁸ du diable campé sous l'aspect d'un dragon²⁷⁹.

Et puisque « notre monde » a été fondé en imitant l'œuvre exemplaire des dieux, la cosmogonie, les adversaires qui l'attaquent sont assimilés aux ennemis des dieux, les démons, et surtout l'archi-démon, le Dragon primordial vaincu par les dieux aux commencements des temps. L'attaque de « notre monde » est la revanche du Dragon mythique qui se rebelle contre l'œuvre des dieux, le Cosmos, et s'efforce de la réduire au néant,²⁸⁰

consigné par ailleurs par Louis Bec et Villem Flusser (Cf. DREES, Stefan : livret du CD Kairos n° 0012242 Kai, 2001, p. 25).

²⁷⁵ JANKELEVITCH, Vladimir : *Le Pur et l'Impur*, Op. Cit., p. 15.

²⁷⁶ JOUVE, Pierre Jean : *Les Nocces*, Gallimard, Paris, 1966, p. 188.

²⁷⁷ Sujets diamétralement opposés à l'« Ange blanc » qui court en filigrane derrière les répliques enfantines du *Gesang der Junglinge* de Karlheinz Stockhausen, le « *Black angel* » figurant le titre d'un opus de George Crumb, l'« Ange de la mort » couronnant une partition de Roger Reynolds ou « l'Ange du chaos » qui a donné une œuvre de Frédéric Martin sont des exemples pertinents nourrissant le répertoire de la « musique contemporaine ». À ce propos, souvenez-vous de la danse de l'« Ange de la mort » figurant dans un des tableaux chorégraphiques d'*Orpheus* (1948) d'Igor Stravinsky et George Balanchine.

²⁷⁸ « Diable : c'est la puissance oblique qui nous récompense de nos lâchetés. Le diable, c'est ce que la vertu est régulièrement punie. Ainsi va le monde des forces, et l'ironie est le langage du diable » (ALAIN : *Les Arts et les Dieux*, Op. Cit., p. 1050).

²⁷⁹ Synonyme de péché pour les civilisations occidentales (et en particulier pour le christianisme), le dragon est habituellement terrassé, terminant son périple précipité dans les abîmes des enfers. Diverses hagiographies mentionnent des saints contraints d'affronter ce gigantesque reptile cracheur de feu : Georges, Marguerite, Marthe, Sylvestre, d'Antioche, Bernard de Clairvaux... C'est à ce titre que la figure de dragon souvent aperçue aux pieds de la Vierge dans l'iconographie de l'Immaculée Conception désire symboliser l'idée du mal vaincu.

²⁸⁰ ELIADE, Mircea : *Le Sacré et le profane*, Op. Cit., p. 47.

a ainsi analysé Mircea Eliade.

À noter qu'à propos de la diffusion de la bande magnétique incluse dans les *Chœurs invisibles* extraits de *Donnerstag aus Licht* (« Jeudi de lumière » – 1979) de Stockhausen, « la salle doit être plongée dans l'obscurité totale » ; le musicien préconisant²⁸¹ même de « projeter un ciel étoilé sur plafonds et murs »²⁸². Comme l'avait remarqué Bachelard, « tout vrai poète contemplant le ciel étoilé entend la course régulière des astres. Il entend « les chœurs aériens » [...] »²⁸³. Sans vouloir forcément évoquer les partitions de *Vers la voute étoilée* (1923-1939) pour orchestre de Charles Kœchlin²⁸⁴ ou de *La Nuit face au ciel* (1984) pour percussions de Hugues Dufourt, citons William Shakespeare qui, dans *Le Marchand de Venise* (acte V, scène 1), a disserté sur le voyage sonore des astres inaudibles :

Vois comme le parquet du ciel est tout incrusté de disques d'or lumineux. De tous ces globules que tu contemples, il n'est pas jusqu'au plus petit, qui, dans son mouvement, ne chante comme un ange [...] Une harmonie pareille existe dans les âmes immortelles, mais tant que cette argile périssable le couvre de son vêtement grossier, nous ne pouvons l'entendre.²⁸⁵

Un autre exemple pour illustrer l'obscur combat de forces illusoires ou réelles en musique : il s'agit de la partition de *Black Angels* (1970) pour quatuor à cordes électrifié de George Crumb qui est sous-titrée « images d'une nature sombre ». Semblable aux modèles électrifiés des formations de pop music, et obscène dans son essence, l'amplification systématique des instruments à cordes œuvre à mettre en exergue des effets hautement surréalistes, en relation stricte avec l'environnement « psychologique » et l'atmosphère « émotionnelle » de la guerre du Viêt-Nam, autant d'images sordides métaphoriques associées aux

²⁸¹ En 1971, Karlheinz Stockhausen avait déjà pris la carte étoilée d'un ciel nocturne comme partition pour réaliser en plein air le spectacle de *Sternklang*. Une verve mythique (voire mystique) similaire s'entrevoit également dans l'œuvre intitulée *Sirius* (1977). En effet, d'après le journaliste G. Masson, le compositeur allemand a affirmé que « pour les habitants de Sirius, la musique est la forme la plus élevée de toutes les vibrations ; elle est la discipline la plus développée et la plus parfaite. Chaque composition est liée aux rythmes des constellations, des saisons, aux moments de la journée, aux divers états des êtres vivants » (propos consignés par KELKEL, Manfred : *Musique des mondes – Essai sur la métamusique*, Vrin, Paris, 1988, p. 121).

²⁸² Cf. STOCKHAUSEN, Karlheinz: livret du CD *Unsichtbare Chöre*, Deutsche Grammophon n° 419 432 2, 1986, p. 4.

²⁸³ BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes*, Op. Cit., p. 61.

²⁸⁴ À noter qu'universel, le thème de l'ascension spirituelle est présent dans bon nombre d'œuvres de musique contemporaine : de *Des canyons aux étoiles* (1971-1974) d'Olivier Messiaen à *Luna* (2016) de Camille Pépin, en passant par le *Requiem* (1980) ou *Des ténèbres à la lumière* (1995) d'Edison Denisov, *De profundis – Psaume 129* (1997) de Brice Pauset... Par ailleurs, Klaus Huber ne présentait-il pas les esquisses de son Deuxième quatuor à cordes... *Von Zeit zu Zeit...* (1984-1985) par ces mots ? : « Y a-t-il encore un recommencement ? ! Faire sortir le (dernier) sens brillant, comme une « nouvelle naissance » ; une naissance émergeant d'une totale obscurité... ».

²⁸⁵ SHAKESPEARE, William : *Le Marchand de Venise*, Garnier Flammarion, Paris, 1999 (pour la traduction en français).

affects proprement vécus par les Américains, au tournant de la décennie 1970²⁸⁶. Auréolée par les distorsions électriques, la parasitose sonore de cette page de musique de chambre dénonce alors un univers chagrin, malsain, sordide et sali à dessein. Le mot ange vient du latin *angelus* qui, lui-même, vient du grec *aggelos* voulant dire « émissaire ».



À ce titre, intermédiaires entre le royaume des ténèbres et le paradis des lumières²⁸⁷, les quartettistes jouent alternativement sur le contraste du pur et de l'impur. En dehors de leurs propres instruments à cordes frottées, ils doivent emblématiquement jouer des maracas, tam-tams et autres water-tunes. Au sein de cette performance peu commune, ils ont également à chuchoter et à crier. Dans ce contexte hétéroclite, la pièce n°7 située au strict milieu du cycle condense un thrène –un chant de deuil- en hommage à ces créatures maléfiques, l'image de « l'ange noir » restant un moyen conventionnellement

²⁸⁶ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Musique contemporaine & « conscience politique » : quelques thrènes cosmopolites au regard de la Guerre du Viêt-Nam », in *Musique et Politique*, Colloque international et pluridisciplinaire, Boulogne sur Mer, Université du littoral - Côte d'Opale, 7 novembre 2009 et « Musique contemporaine et conscience politique: quelques thrènes symboliques au regard de la guerre du Viêt-Nam », in *ITAMAR. Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, N. 4, Université de València, València 2011-2018, pp. 374-386. Disponible sur <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

²⁸⁷ Parmi le riche catalogue du compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara, certaines pièces sont intégralement dédiées aux anges. Dans ce cadre, écoutez notamment *Anges et visitations* (1978), *Anges du crépuscule* (1980 – concerto pour contrebasse) et surtout la *Septième symphonie* (1994) sous-titrée *Angel of Light*. « Ma conviction est que la musique est belle si l'auditeur parvient à saisir une étincelle d'éternité par la fenêtre du temps », confiait le compositeur (« Einojuhani Rautavaara – À la mémoire d'un ange », in *Diapason* n°649, septembre 2016, p. 45).

utilisé pour symboliser l'ange renégat, ayant perdu toute superbe et tout rayonnement²⁸⁸. Car si la symbolique de l'ange candide promeut la pureté d'un ordre hiérarchique spirituel²⁸⁹, celle de l'ange rebelle veut contrecarrer le message divin et faire des signes avant-coureurs du Sacré, une constatation du fléau terrestre.

Il te faut des sujets sombres et violents
Où l'ange des douleurs vide ses noirs calices,
Où la hache s'émousse aux billots ruisselants.

Théophile Gautier, « Ribeira », *España*, 1845²⁹⁰

L'opus chambriste de Crumb a été présenté sous la forme d'une « parabole de notre monde contemporain tourmenté ». Les nombreuses allusions quasi-programmatiques de la partition sont extrêmement symboliques, « bien que la polarité essentielle – Dieu contre Satan²⁹¹ – implique plus qu'une simple réalité métaphysique »²⁹², a expliqué le compositeur américain. La figure diabolique des anges est présente au niveau de l'intervalle de triton (*Diabolus in Musica*) ainsi que dans la figure stylistique du trille, faisant référence au célèbre *Trillo di diavolo* de Tartini²⁹³. En revanche, celle de Dieu sera confortée par des effets de pureté d'harmonica de verre (jeu d'archet sur une série de verres en cristal accordés modalement et par un fond coloré en si bémol majeur). Il existe plusieurs allusions à la musique tonale : une citation du quatuor de Franz Schubert *La jeune fille et la mort*, une *Pavane Lachrymae*, une *Sarabande*... Sans parler des références à la séquence latine du *Dies Irae* (signifiant « Jour de colère »). Cette musique virtuose du Diable qui est confiée principalement au violon 1 jouant le personnage de la « *Vox Diaboli* » est suivie d'une Danse macabre « grotesque » et « satirique ». Accompagnée par des quartettistes jouant parfois de la percussion, la « *Musique du Diable* » aura son pendant dans la « *Musique de Dieu* », calme et sereine, interprétée par le violoncelle solo, escorté par un trio homorythmique de verres en cristal. Traitée comme un

²⁸⁸ Dans ce registre, on peut songer au livre d'Hénoch mentionnant par exemple Remiel et Sariel comme étant des anges de la mort portant des ailes de la couleur des ténèbres.

²⁸⁹ Paul Valéry évoquait l'univers angélique de la « substance spirituelle merveilleusement pure, où toutes les idées vivaient également distantes entre elles et de lui-même, et dans une telle perfection de leur harmonie et promptitude de leurs correspondances, qu'on eût dit qu'il eût pu s'évanouir » (VALÉRY, Paul : *L'Ange*, *Op. Cit.*, p. 21).

²⁹⁰ Gallimard, Paris, 1981.

²⁹¹ Remarquons que pour Scelsi, « Satan veut toujours contrefaire Dieu, c'est sa raison d'être. Le Verbe chez l'homme ne peut conserver sa puissance créatrice. Satan le transforme en puissance magique. L'homme, depuis la faute originelle, est un petit démon qui veut singer Dieu » (SCELSI, Giacinto : « Art et satanisme », in *Les Anges sont ailleurs...*, *Op. Cit.*, p. 223). En complément, lire BOHAK, Gideon : « Anges et démons », in *Magie – Anges et démons dans la tradition juive*, Flammarion, Paris, 2015, p. 27-38.

²⁹² CRUMB, George : livret du CD Elektra Nonesuch 7559-79242-2.

²⁹³ Le « Trille du diable » est également un des mouvements de l'*Office des oracles* (1974), auto sacramental pour 3 groupes vocaux, ensemble instrumental, mimes et danseurs de Maurice Ohana.

pamphlet satirique, la « Danse macabre » qui suit demandera le complément de sifflet et de maracas²⁹⁴.

Dans tous ces contextes insolites et complexes, l'ange est contraint d'assumer une fonction plénipotentiaire comme l'est celle d'un ministre ou d'un ambassadeur. Pour les juifs, les anges sont à la fois les messagers²⁹⁵ et les protecteurs de Dieu²⁹⁶, ils sont membres d'une organisation hiérarchisée que d'aucuns vont jusqu'à nommer l'armée céleste. Beaucoup sont bons, d'autres sont pernicious, ces derniers étant regroupés autour de leur chef, Satan²⁹⁷. La religion chrétienne a aménagé cette thèse juive qu'elle a développée au travers des Évangiles jusqu'à l'épisode sordido-réjouissant de l'Apocalypse de Jean. Du reste, le mot « évangile » confronte l'ange à sa propre étymologie : en grec, *ev-angelion* signifie « heureux message »²⁹⁸. Ici, la musique électroacoustique de Pierre Henry intitulée *l'Apocalypse de Jean* datant de 1968 (avec récitant) peut être un bon exemple pour illustrer sonorement les diverses péripéties de la fin des temps de la terre en vue d'une rencontre avec un nouveau monde. Au travers de cette fresque particulièrement fiévreuse, le cri des âmes et les harpes de Dieu, les affres de l'horreur et les jubilatons de l'éblouissement sont au programme de l'acousmaticien. Selon la prophétie de Jean, sous la direction de l'archange Michel, les cohortes de l'enfer vont être vaincues par les légions du ciel. Acoustiquement parlant, « on trouve dans *l'Apocalypse* des sons-attentes, des sons-éblouissements, des sons-cataclysmes, des sons-silences, et aussi un des sons fétiches de l'auteur, le krr... de la mort²⁹⁹», a mentionné Michel Chion.

Nous l'avons entrevu, dans l'imaginaire des théologiens comme des musiciens, des érudits comme des non instruits, les anges sont considérés comme des médiateurs entre des puissances supérieures et la société des hommes, mais ils ne sont ni Dieu (qui pour les monothéistes est supposé « unique »), ni êtres à forme humaine. Michel Serres a écrit que « certains anges se comportent comme des puissances, comme des potentiels, des virtuels. Donc aussi indéfinis, blancs, universels et totipotents que la Musique en puissance »³⁰⁰. Au travers de la *fabula*, de la légende ou de la croyance, les sujets bienheureux – souvent

²⁹⁴ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Pour une histoire sociale de la musique de George Crumb dans les années 1970 », in *Intersections n°29 / 1*, Société de musique des universités canadiennes, Montréal, 2009.

²⁹⁵ Nous songeons à *L'Âme ailée* (1973) pour violon de Giacinto Scelsi (partition dédiée à Sainte Thérèse d'Avila) qui fait a priori référence au contexte de l'« extase de la chair » (d'après PORTA, Enzo : « Considerazioni tecnico-esecutive sulle composizioni per violino solo e per violino e orchestra di Giacinto Scelsi », in *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono* – sous la dir. de P. A. Castanet et N. Cisternino –, Lunaeditore, La Spezia, 1993 – 2^e éd. aug. 2001 + CD) – p. 244).

²⁹⁶ Parfois même, les dieux sont pourvus d'ailes. À cet égard, écoutez « Mercure, le messager ailé », troisième mouvement des *Planètes* (1914-1917) de Gustav Holst, représenté sous la forme d'un *scherzo* orchestral au relief dynamique.

²⁹⁷ « Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs / Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs / De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence ! » (BAUDELAIRE, Charles : « Prière », in *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 93).

²⁹⁸ Pour le philosophe Alain, l'ange reste « l'heureux messager, l'attendu, le bienvenu » (ALAIN : *Les Arts et les Dieux, Op. Cit.*, p. 1032).

²⁹⁹ CHION, Michel : *Pierre Henry, Op. Cit.*, p. 122.

³⁰⁰ SERRES, Michel : *Musique*, Le Pommier, Paris, 2014, p. 71.

musiciens –auraient le pouvoir de voir Dieu en face. Privilégiés et triés sur le volet, ils peuvent alors communiquer, lui parler et l'écouter directement. Leur rôle reconnu de diplomate entre le très haut et la masse du très bas préjuge alors de leur adaptabilité (qu'ils aient quelque chose de semblable à Dieu et quelques points communs avec les hommes ou qu'ils soient proches du divin, sans être trop éloignés de l'humain).

L'ange est là
qui mourait de soif
il faudra qu'on le touche
comme un cadavre nu.

Giacinto Scelsi, *Le Poids net*³⁰¹

Toujours est-il qu'ambiguë par essence, la réception particulière de l'hybride ailé (et de sa congrégation bipolaire articulée autour du bien et du mal) n'a laissé insensibles ni les religieux ni les philosophes, ni les peintres³⁰² ni les poètes³⁰³. À cet égard, Giacinto Scelsi, multi-artiste, trouvait que l'art était « un instrument de perception a priori des essences, un moyen de communication intuitive avec les puissances de l'Au-delà »³⁰⁴. Aux confins du sensible, cette modeste étude (non exhaustive) a désiré montrer, au centre du cénacle artistique savant, que les musiciens européens « contemporains » n'étaient aucunement en reste vis-à-vis de la représentation sonore du phénomène angélique ou diabolique, somme toute invisible aux yeux des rhéteurs compétents comme des doux rêveurs innocents. En 1931, Olivier Messiaen n'écrivait-il pas à son confrère Jean Langlais : « Plus je travaille la musique plus je suis indigné de ma nullité devant cet idéal insaisissable ? »³⁰⁵.

³⁰¹ SCELSI, Giacinto : « Le Poids net », *L'Homme du son*, *Op. Cit.*, p. 106.

³⁰² Parmi moult cas sensiblement pertinents, remémorez-vous par exemple l'œuvre de Jérôme Bosch (cf. Chris Will, *Jérôme Bosch – Entre ciel et enfer*, Amsterdam, Stockerkade, 2014).

³⁰³ « Je suis une sorte de spécialiste des anges et de l'angélisme », écrivait Cocteau à la fin des années 1950 (Jean Cocteau, *Écrits sur la musique*, Paris, Vrin, 2016, p. 552).

³⁰⁴ Giacinto Scelsi, « Art et satanisme », *Les Anges sont ailleurs...*, *Op. Cit.*, p. 230. Remarquons que dans son long poème intitulé *Il Sogno 101. II Parte. Il ritorno* (*Op. Cit.*), le musicien italien n'a pas manqué d'évoquer sa propre expérience d'une musique de l'au-delà.

³⁰⁵ Lettre datée du 17 septembre 1931 reproduite dans *Olivier Messiaen, le livre du centenaire* (sous la dir. d'A. Lesure et C. Samuel), Symétrie, Lyon, 2008, p. 38.