

# Musiques des Ténèbres

« Le *noir* est une invention des Lumières. »  
Annie Le Brun

Vincent Teixeira\*

Sans doute que la philosophie doit « tout dire » et vise, ou visait, à englober « le tout ». Néanmoins, contrairement à la peinture, à la sculpture ou au théâtre, la philosophie de l'art a toujours eu quelque problème avec la musique, la rangeant à part, ne sachant trop qu'en dire, si elle représente, signifie ou exprime quoi que ce soit. Comme si avec elle, la raison, la pensée conceptuelle, se heurtait au butoir de quelque impensé ou impensable ? Comme s'il y avait toujours eu quelque malentendu ou ignorance mutuelle. Sans céder à la misologie, le marteau de Nietzsche est implacable : « sur la musique il est à peine possible de *penser* honnêtement.<sup>1</sup> » Mais communément, on considère que la musique est expressive, traduit des émotions ou du moins les provoque. On est touché, affecté, ému par l'expérience de l'écoute musicale. C'est le règne de l'affectivité. Chez les baroques, la chose est entendue : c'est même le signe de la réussite d'une œuvre. « Pour la musique,

---

\* 福岡大学人文学部教授。本研究（の一部）は、福岡大学の研究助成によるものである。（課題番号：213005）

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Humain trop humain*, « Le voyageur et son ombre », 167, trad. A.-M. Desrousseaux et H. Albert, Hachette, coll. « Pluriel », 1988, p. 599. Exemple extrême du « malentendu » : Kant considérant la musique comme un divertissement antisocial.

c'est une chose qu'on ne peut expliquer, note ainsi Madame de Sévigné à propos du *Miserere* de son ami Lully. [...] Il y a eu un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes. Je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel.<sup>2</sup>» Assurément, la musique suscite des émotions, mais peut-on dire pour autant que la musique *exprime* des émotions ?

Les philosophes musiciens (Rousseau, Nietzsche, Adorno, Jankélévitch) sont des exceptions, qui ont d'ailleurs fait le choix de privilégier une activité en particulier. Mais au début du *Phédon* de Platon, il y a cet étrange passage où, au seuil de la mort, Socrate confesse que durant toute sa vie, un songe insistant l'enjoignait de composer de la musique. Le philosophe se pense alors comme un musicien, pour qui la philosophie est « la musique la plus haute ». Cependant, même si la musique est alors ce qui relève des Muses, d'une sorte de délire divin, il y a dans cette association comme un abus de langage (idéaliste) ou de sémantisme – car la musique n'a rien à voir avec une aspiration vers la *sophia*. Elle est affaire de sons, hors du signifiant, un ensemble de sons ordonnés suivant une syntaxe proprement musicale. Si nous avons l'impression qu'elle parle directement à notre être intime, c'est selon Nietzsche en raison d'une antique union avec la poésie et le drame, mais « la musique n'est pas en soi et pour soi tellement significative de notre être intime, si profondément émouvante qu'elle pût passer pour le langage *immédiat* du sentiment. [...] En soi, aucune musique n'est profonde ni significative, elle ne parle point de "volonté", de "chose en soi" [...] C'est l'intellect lui-même qui a seulement *introduit* cette signification dans les

---

<sup>2</sup> Mme de Sévigné, lettre du 6 mai 1672, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par R. Duchêne, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 504.

sons ». C'est par un symbolisme formel que la musique a été « entièrement entretissée de fils d'idées et de sentiments.<sup>3</sup> » Néanmoins, comme il considère que toute esthétique dépend de la « vie », se souvenant des premiers ravissements musicaux de l'enfance, Nietzsche suppose que la musique puisse être par moments autre chose que de la musique ; il ne peut complètement évacuer toute émotion, une certaine « sentimentalité » en elle ; « mélange de joie esthétique et de chagrin moral » déployant « un effet magique », et constituant « le principal élément de bonheur dans la musique, pour tout homme qui ne prend pas plaisir à cet art purement en artiste.<sup>4</sup> »

Selon la tradition, l'invention de la musique instrumentale serait due au dieu des pâtres grecs, Pan, qui attribua trois fonctions au jeu de sa flûte : une fonction ludique, pour son plaisir et meubler sa solitude ; une fonction de transmission, pour communiquer avec d'autres bergers et une fonction expressive des états d'âme, engendrant un partage, un lien de cohésion sociale dans le groupe des bergers. Ainsi la musique requiert aussi bien l'intention du musicien que l'attention de l'auditeur. Par ailleurs, en matière de perception musicale, la science apparaît plus éclairante que la philosophie. Outre la découverte que l'ouïe est le sens le plus aiguisé du fœtus et qu'il existerait vraisemblablement des circuits du cerveau préprogrammés pour

---

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Humain trop humain*, op. cit. , p. 158.

<sup>4</sup> *Ibid.* , p. 600. Même quand il condamne l'esthétique de Wagner comme une névrose moderne, source de dégénérescence, et considère sa musique comme « de la mauvaise musique », l'alliance paroxystique de la musique et du drame, selon une volonté d'art total, l'oblige à admettre que Wagner « a augmenté à l'infini la puissance d'expression de la musique - : il est le Victor Hugo de la musique considérée comme langage », *Le Cas Wagner*, trad. D. Halévy et R. Dreyfus, révisée par J. Le Rider, in *Œuvres*, t. II, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 914.

la musique, les scientifiques estiment aujourd'hui que l'écoute et l'expression musicales sont une fonction propre à l'homme ; au même titre que la parole, mais se différenciant du verbe et du discours, empruntant un chemin depuis l'oreille jusqu'au cerveau et la conscience, via des réseaux nerveux particuliers, selon des propriétés physiologiques spécifiques au système auditif de l'homme. À l'appui des sciences cognitives et de la neuropsychologie, le médecin otorhinolaryngologiste Claude-Henri Chouard estime que la musique, au-delà d'un phénomène culturel, correspond sans doute à « un important besoin biologique qui nous serait propre<sup>5</sup> », un immémorial besoin physiologique et émotionnel, voire une condition musicale. L'étude scientifique de l'écoute musicale confirmerait ainsi les réticences, voire l'impuissance du discours philosophique face à la musique ; sauf pour certains philosophes, pourfendeurs des « paralogismes de la raison pure », tels Schopenhauer ou Nietzsche, qui ancrent la pensée (et l'esthétique, au moins quant à Nietzsche) dans la physiologie, un sujet-corps, le corps vivant, fait d'affections, sensations, motions et pulsions. Selon ce discours esthétique et cette physiologie de la musique, « le beau en soi » est un non-sens, une chimère.

Pour Schopenhauer, la musique constitue une sorte de langage supérieur, au-delà de la spéculation ; elle exprime l'affectivité, bien mieux que ne le ferait la raison qui en demeure toujours à bonne distance. À ses yeux, comme pour Wagner, le sommet de l'art est le drame, qui trouve sa

---

<sup>5</sup> C.-H. Chouard, *L'oreille musicienne. Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009, p. 362.

plénitude dans la musique. Toutefois, la musique n'exprime plus pour lui de sentiments particuliers, comme c'était le cas chez les baroques : « Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, allégresse, gaieté ou calme d'esprit. Elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et, par conséquent, aussi, sans leurs motifs.<sup>6</sup> » Manière de dépasser tout ce qui pourrait être excessivement phénoménal dans l'expérience musicale. Dès lors, Schopenhauer peut écrire que la musique donne « en quelque sorte l'âme sans le corps », « exprime ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène.<sup>7</sup> » Elle est un langage universel qui exprime l'inexprimable et l'essence du monde. Vladimir Jankélévitch contestera farouchement ce lien clairement posé entre musique et métaphysique. Dans *La musique et l'ineffable*, il remarque à juste titre que « directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention ; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout... On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques : elles ne protesteront pas ! L'homme est d'autant plus tenté d'attribuer au discours musical une

---

<sup>6</sup> A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, PUF, 1984, p. 334. Toutefois, on ne peut que sourire de certains de ses jugements musicaux, en particulier concernant le compositeur qui lui vouait pourtant une admiration sans bornes : R. Wagner ; Schopenhauer écrivant à Hebler à propos du *Ring* : « Ce gaillard est un poète, ce n'est pas un musicien », ou encore dans une lettre à Wille : « Remerciez en mon nom votre ami Wagner pour l'envoi de ses *Nibelungen*, mais dites-lui qu'il mette sa musique aux "cabinets" », cité dans *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, sous la dir. de T. Picard, Actes Sud/Cité de la musique, 2010, p. 1908. Tout aussi risible est la préférence affichée de Hegel pour Rossini et sa surdité pour Beethoven, se montrant par là infiniment moins lucide, moins musicien, et moins moderne que E.T.A. Hoffmann.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 335.

signification métaphysique que la musique, n'exprimant aucun sens communicable, se prête avec une docilité complaisante aux interprétations les plus complexes et les plus dialectiques. [...] La musique a bon dos ! Ici tout est plausible, les idéologies les plus fantastiques, les herméneutiques les plus insondables, qui nous démentira jamais ?<sup>8</sup> » Pour autant, cela ne signifie pas que la musique n'ait rien à voir avec les affects. Elle exalte la faculté de sentir, mais pas de manière abstraite. La musique éveille en nous la puissance d'être ému. Loin d'exprimer terme à terme une émotion particulière, ou de renvoyer à une abstraction conceptuelle, telle la chose-en-soi, la musique en elle-même et par elle-même, de façon immanente, nous touche et nous émeut. Ici s'engage une relation étroite entre l'écoute du monde sensible sonore, de la matière musicale et l'émotion qui en émerge. Jankélévitch nous rappelle ainsi qu'elle s'adresse d'abord à l'oreille, comme la peinture s'adresse d'abord à l'œil. Ensuite, elle peut, sans doute, *tout* exprimer, sans *rien* exprimer ni signifier.

Se soustrayant, en principe, à toute représentation, il y a donc bien une sorte d'*inexpressif musical*, pour reprendre le titre de l'essai du philosophe Santiago Espinosa. On connaît la célèbre déclaration de Stravinsky, manifeste pour une jouissance musicale pure, à l'encontre des préjugés romantiques : « Je considère la musique, par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'a jamais été conditionnée par celle-là.

---

<sup>8</sup> V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Le Seuil, 1983, p. 19.

Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue, et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence.<sup>9</sup> » Sans idées ni émotions, le sens de la musique résiderait dans la seule beauté de la musique, dans son idiotisme et la linéarité de son déroulement temporel ; toute autre signification étant extra-musicale, et par là non-musicale. Comme le beau kantien, le beau musical ne serait pas dicible. Une telle conception formaliste a été puissamment défendue par le grand critique musical du XIX<sup>e</sup> siècle Eduard Hanslick (1825-1904), pour qui le « Beau musical » (*Vom Musikalisch-Schönen*) n'a pas de sens au-delà de la « musique pure », n'exprime rien, n'est fait que de sons, transmet des sons, ne « dit » que des sons, lesquels sont agencés selon trois éléments primordiaux qui font la spécificité de la forme (au sens allemand de « *Form* », c'est-à-dire structure) musicale : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Elle n'est donc pas un langage signifiant : « dans le langage, le son n'est qu'un signe, c'est-à-dire un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est une chose réelle et il est à lui-même son propre but<sup>10</sup> ». Ces thèses sont en partie inspirées de la philosophie de Johann Friedrich Herbart (1776-1841), qui affirmait dès 1831 que « la musique n'a pas besoin de signifier quoi que ce soit pour être belle » (*Brève encyclopédie de la philosophie, conçue d'un point*

<sup>9</sup> I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1971, p. 63. Voir S. Espinosa, *L'Inexpressif musical*, Encre marine, 2013.

<sup>10</sup> E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, trad. C. Bannelier, revue et complétée par G. Pucher, C. Bourgois, 1986, p. 112.

*de vue pratique*, 1850), et seront reprises par Carl Dahlhaus (1928-1989) dans ses *Fondements de l'histoire de la musique* (*Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977), autour de l'articulation entre historicité et expérience esthétique de l'écoute musicale.

Pourtant, cet inexpressif mais merveilleux objet, lorsqu'on lui prête l'oreille, a paradoxalement le pouvoir infallible d'émouvoir et susciter la plus grande jouissance, la joie, comme une joie de vivre (au sens « tragique » de Nietzsche) – joie musicale, inexpressive et singulière, prenant racine dans l'idiotisme même de la musique. L'expérience musicale joue indéniablement sur le registre affectif, qu'on peut indexer aux deux grands axes, vécus avec d'infinis nuances, selon les termes de Spinoza : les deux grands affects de joie ou de tristesse.

\*

Si l'on songe au registre de la tristesse, l'affliction, la douleur, les musiques médiévales, de la Renaissance ou de l'époque baroque, regroupées sous les termes de *Lamentations* ou *Leçons de Ténèbres* représentent un exemple « éloquent » de cette paradoxale expressivité musicale. Bien plus, à l'écoute de certaines d'entre elles, en particulier ce monument isolé, sommet de la polyphonie de la Renaissance italienne que sont les *Tenebræ Responsoria* (1611) de Gesualdo, on est happé par une « profondeur » vertigineuse, comme si on se tenait devant la finitude en rêvant de l'infini. Là où aujourd'hui on ne célèbre que les « surfaces », dans une époque oubliée des lointains, qui sont pourtant profondément en nous (« tout un monde lointain, absent, presque défunt / Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! », comme disait



Baudelaire). Les *Tenebrae* de Gesualdo forment un vaste cycle vocal, poignant et « ténébreux », pour l'Office des Ténèbres, ou *Tenebrae* en latin, nom donné dans le rite romain aux matines et laudes des trois derniers jours de la Semaine Sainte (jeudi, vendredi et samedi). L'office devait commencer de manière à finir après le coucher du soleil, d'où le nom de « Ténèbres ». De plus, durant la cérémonie, quinze cierges disposés sur un chandelier triangulaire étaient éteints l'un après l'autre jusqu'à ce que l'église soit plongée dans une obscurité totale. Ces offices pour la Passion du Christ revêtaient naturellement un caractère de deuil et douleur, comme une fervente contemplation du Christ à Gethsémani, en proie à la solitude et l'abandon dans l'horreur de la nuit. Mystère de la croix auquel Pascal donna des accents cosmiques, comme s'il fallait rester éveillé et vivre avec cette douleur éternelle : « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde : il ne faut pas dormir pendant ce temps-là.<sup>11</sup> » Mais nul besoin de croyance religieuse, de la foi, ni de la littéralité du texte liturgique, pour ressentir les ténèbres du tourment et la ferveur de cette musique d'une inspiration sublime.

Genre très ancien issu de la thrénodie grecque antique, perpétué par la *naenia* romaine, la *lamentation* est initialement un chant lyrique funèbre déplorant la mort d'un parent, un ami ou un haut personnage. Conservé dans de nombreuses traditions populaires (le mirologue grec moderne, le *vocero* corse, etc.), on le retrouve sous forme écrite dans la lyrique carolingienne sous le nom de *planctus*, puis dans le drame lyrique et les chansons de troubadours (*planh* provençal), qui y adjoignent des lamentations

---

<sup>11</sup> B. Pascal, *Pensées*, 553, « Le Mystère de Jésus », texte établi par L. Brunschvigg, Garnier-Flammarion, 1976, p. 198.

amoureuses (plaintes d'amants délaissés) ou l'évocation d'autres événements douloureux. Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, la mort de grands compositeurs, comme Machaut, Dufay, Ockeghem, est saluée par des lamentations écrites par leurs disciples. Puis au XVII<sup>e</sup> siècle, le genre est relayé par le *tombeau*, forme musicale essentiellement instrumentale et particulièrement florissante à l'époque baroque, avant de tomber en désuétude au siècle suivant. Dans la liturgie catholique, les lamentations sont la lecture chantée des plaintes (*threni*) du prophète Jérémie, insérées comme leçons de matines en neuf lectures échelonnées du jeudi au samedi saint, appelées aussi *Leçons de Ténèbres*. Les Lamentations attribuées à Jérémie (VI<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ), d'après les indications fournies par la version des *Septante* et la *Vulgate*, constituent les plus anciennes élégies connues. Les cinq poèmes de ce livre de l'Ancien Testament, dont les quatre premiers sont disposés en acrostiches, égrènent une longue déploration des malheurs de Jérusalem et de son peuple dispersé et réduit en esclavage. Dans l'office traditionnel, hérité du Moyen Âge, elles sont chantées sur un ton ancien, semblable à celui des psaumes, mais un peu plus orné, avec des formules spéciales d'intonation et de conclusion. Du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, les lamentations ont été fréquemment mises en musique par les compositeurs, d'abord a cappella, puis avec orchestre ou orgue, depuis les polyphonistes anciens (Johannes Ockeghem, Guillaume Dufay, Thomas Tallis, Victoria, Palestrina, Carlo Gesualdo, etc.), puis les monodistes italiens (Giacomo Carissimi, Girolamo Frescobaldi...), jusqu'à leurs continuateurs français (Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard de Lalande, François Couperin...).

Parmi ces bouleversantes musiques, les *Lamentations* de Thomas Tallis,

deux motets à cinq voix composés à la fin des années 1560, sont d'une gravité concentrée, élévation sublime et intense ferveur mystique, jusqu'à l'âpreté et des rencontres de voix très dissonantes : les fameuses « fausses relations », apanage de l'école anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle, de Tallis comme de Byrd ; heurts causés par la coexistence des deux formes, montante et descendante, de la gamme mineure, dont Purcell raffolera lui aussi un siècle plus tard. À partir de certains passages du texte latin de la Vulgate, le compositeur italien Palestrina composa, entre 1574 et 1588, des *Lamentations* pour des ensembles de quatre à huit voix, subdivisées en trois groupes de trois « leçons » chacun, pour les trois jours de la Semaine sainte. Sauf de très légères variantes, il reprend la même mélodie à chaque cycle, et concentre la plus grande intensité d'expression douloureuse dans les passages correspondant aux lettres hébraïques introduisant chaque verset. C'est alors que le contrepoint offre le plus de richesse et de densité dramatique, tandis que les passages composés sur le texte même des versets sont souvent d'une composition plus simple, les voix étant à l'unisson. Les variations dans la polyphonie, le coloris et la sonorité donnent de très beaux effets de clair-obscur à cette solennelle méditation humaine et prophétique.

La splendeur funèbre du baroque s'est déployée dans le rituel des Ténèbres, au clair-obscur maniériste, et tout particulièrement en France avec les *Leçons de Ténèbres*, qui ne peuvent manquer d'évoquer en peinture le ténébrisme du Caravage ou le clair-obscur du Tintoret ou El Greco. Forme créée en France vers 1660 par Michel Lambert, puis illustrée notamment par M.A. Charpentier, F. Couperin, M.R. de Lalande, et qui porte sur les leçons (« leçon » étant une traduction abusive du latin *lectio* : « lecture ») nocturnes

de la Semaine sainte. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, cette forme comprenait trois leçons pour chacun des trois jours saints, chantées chaque fois la veille (mercredi, jeudi, vendredi), dans une église où les lumières étaient progressivement éteintes. En France, ces offices consistaient alors à faire entendre de la belle musique – autant que possible inédite – sans allonger outre mesure les cérémonies. Raison pour laquelle les commandes passées aux compositeurs, concernant les trois jours où l'on chantait les Ténèbres, ne comportent jamais la mise en musique de tous les textes liturgiques. Chaque office se compose de trois nocturnes, chaque nocturne étant divisé en deux parties : d'abord trois psaumes, chacun avec son antienne (court verset chanté toujours avant et parfois après le psaume), et ensuite trois lectures, ou leçons, chacune avec son répons (texte de réflexion placé toujours après une lecture) ; les leçons du premier nocturne étant les seules à être mises en musique et chantées. Avec des moyens très simples – deux sopranos, un orgue et une viole de gambe – les *Leçons* (1714) de François Couperin (dont seules nous sont parvenues les *Trois Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint*) sont sans doute parmi les plus épurées dans le genre. Musique de la passion lyrique, quand les Passions de Bach résonnent davantage comme une musique dramatique.

Dans ce registre des Ténèbres, un sommet de l'expression semble avoir été atteint par Gesualdo<sup>12</sup>, dont la musique singulière, idiosyncrasique,

---

<sup>12</sup> Musique idiosyncrasique, disruptive, dont la subtile complexité ressort davantage dans les interprétations avec une voix par partie, plutôt qu'avec des ensembles choraux ; et par-delà les anciennes interprétations, préférer celle de l'ensemble indiosyncrasique belge Graindelavoix, captivante par la cohésion absolue de l'ensemble, tout en créant l'illusion d'une prière solitaire de chacun des huit chanteurs, avec une

presque inclassable, comme un aérolithe « chu d'un désastre obscur », *un-je-ne-sais-quoi*, pour parler comme Jankélévitch, émeut profondément, au-delà de toute foi religieuse, touchant aux cordes mêmes, impalpables de l'existence, même si l'inspiration ou la passion mystique de Gesualdo est évidente. Comme dans le traitement des textes de ses livres de madrigaux, pour lesquels il était célèbre, Gesualdo (1566-1613) s'est emparé du texte des répons en s'attachant, dans leur représentation musicale, à l'expression de chaque affect (lamentation, violence, résignation) avec une attention minutieuse. Écrit pour six voix, le cycle des motets met en musique l'intégralité du texte des répons. Par ailleurs, contrairement à la grande majorité des compositeurs de son époque, le prince Gesualdo n'avait pas à répondre à une commande extérieure pour des raisons financières ; raison pour laquelle il se montre très libre et ne compose pas ces *Tenebrae Responsoria* pour plaire au Vatican, ou pour une cérémonie, mais pour lui-même. Comme si Gesualdo, dans un acte de contrition ou mortification, en était venu à s'identifier à la figure du Christ et à écrire sa propre passion.

Il faut en effet rappeler la réputation sulfureuse et la vie tumultueuse du musicien, et en premier lieu ce qui a contribué à tisser une véritable légende noire à son sujet : le double meurtre, en 1590, de sa première femme adultère, Maria d'Avalos, et de son amant, Fabrizio Carafa, duc d'Andria, surpris en flagrant délit. Gesualdo étant prince, membre éminent d'une grande famille de la noblesse napolitaine, on considéra qu'il s'agissait d'un crime d'honneur et le meurtrier fut immédiatement absous. Mais pour

---

saveur byzantine toute particulière.

échapper à une *vendetta* de la part des familles des victimes, il s'exile dans la ville de Gesualdo, avant de se marier une deuxième fois. Mariage guère plus heureux, surtout après la mort précoce de leur fils, âgé de cinq ans. C'est alors que Gesualdo s'enferme peu à peu dans une retraite solitaire, en proie à une mélancolie obsessionnelle, se livrant à des séances de pénitence et flagellation, notamment par des garçons adolescents, engagés exprès pour cet emploi. La musique est son seul refuge, et il passe les quinze dernières années de sa vie la plupart du temps dans son château à Gesualdo. En 1613, son autre fils, né de son premier mariage, meurt lui aussi tragiquement, des suites d'une chute de cheval, à l'âge de vingt-six ans, dix-huit jours avant Gesualdo lui-même, dans des circonstances très mystérieuses, qui ont contribué à nourrir la légende du prince torturé et pervers ; il aurait ainsi été retrouvé mort, nu, suite à ses exercices de pénitence. Cette existence tragique n'a pu que hanter la peinture musicale si poignante et personnelle du Christ martyr que constituent ces *Tenebræ*, son monument et son testament expiatoire, d'autant qu'elles auraient probablement été conçues pour des exécutions privées dans le château de Gesualdo, et donc destinées à un seul auditeur, le compositeur lui-même. De fait, la partition complète n'a été redécouverte à Naples que dans les années 1950.

Néanmoins, les troubles de l'existence et son nœud d'horreur ne suffisent pas à « expliquer » le mystère déconcertant de cette musique. Comme l'écrit le philosophe Mladen Dolar, « au-delà de l'esprit prétendument torturé et quasi-criminel considéré comme une clé d'accès à son œuvre, quelque chose de sous-jacent touche à autre chose de plus confondant, disons un trauma insondable hantant notre condition commune. Une sorte de domestication de

l'intrahable au moyen d'une fascination déplacée.<sup>13</sup> » Musicalement, le cycle réalise une sorte de synthèse entre le langage polyphonique de la Renaissance, le plain-chant contrapuntique, porté à un point d'incandescence crépusculaire, et les conceptions personnelles de Gesualdo, avec des modulations harmoniques et chromatiques audacieuses, transgressant son époque, tout en épousant l'ordre de la dévotion religieuse. Mais au-delà de ses innovations, des madrigalismes, des brusques arrêts, des tensions harmoniques, des dissonances osées, des glissements tonaux et de l'usage récurrent de chromatismes, sans équivalent jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette musique semble hors du temps, Gesualdo apparaissant « plus moderne en n'étant pas à la mode, désuet et en même temps moderne, paradoxalement conservateur dans ses convictions musicales mais sauvagement libre à l'intérieur d'elles. Il est inadéquat de le considérer comme un adepte du contrepoint de la Renaissance qui était alors dépassé. Il ne s'intègre pas non plus au développement du baroque naissant et au dit progrès musical, mais possède plutôt une stupéfiante capacité à sortir de son temps, pour ainsi dire, et à atteindre le cœur de notre tourmente moderne.<sup>14</sup> » Musique atmosphérique, sombre et raffinée, à la fois d'une austère sévérité et d'une intensité dramatique et expressive rare, dissonante, mais entrelacée de mélodies sublimement obsédantes, mélange de solennité émouvante et de ferveur mélancolique, qui brille de l'éclat intemporel de l'obscur, et semble parfois toucher au ciel, comme dans les Répons V « *Tenebrae factae sunt* » et IX « *Caligaverunt oculi mei* » du Vendredi saint.

---

<sup>13</sup> M. Dolar, « Hors de joint », trad. P.E. Mamou, texte de présentation du CD *Tenebrae* par Graindelavoix, dir. Björn Schmelzer, Glossa, 2020, p. 15.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

Chant de nuit, *nuit spirituelle* et dramatique, *au cœur des ténèbres*, comme une initiation, dramatique *ars moriendi*, « à l'écoute de la nuit », comme « une très lente neige / de cristal<sup>15</sup> », le reflet d'une bougie ou le passage d'une comète, ainsi que l'écrit Philippe Jaccottet dans son poème, inspiré par la musique, « À Henry Purcell ». La voix coupée, c'est aussi à la musique que le poète en appelle dans un chant de « Plaintes sur un compagnon mort », non pas que la musique protège ou sauve, mais qu'« elle soulève » et porte. Face à la mort, l'entrelacement de la lumière et des ténèbres prend tout son sens, en s'éprouvant, tout autant que l'affirmation du pouvoir de création de l'art. En deuil d'un proche et écoutant Couperin, Jaccottet dit l'horreur et la violence de l'agonie en vers déchirés, la sortie hors des mots et l'altérité absolue de ces *Leçons* ; mais la traversée des ténèbres, comme une initiation, aboutit à d'ultimes images de lumière : « Nourri d'ombre, je parle / et remâchant maigre pâture de ténèbres, / (...) je prends appui sur ce dont je ne puis douter, / le doute, et habitant l'inhabitable je regarde / je recommence à marmonner contre la mort / sous sa dictée<sup>16</sup> ». Comme si après l'expérience de « la langue coupée », la langue ne pouvait plus que bégayer, tout en faisant entendre une prière inédite, résonnant comme des yeux dans la nuit, tel un soleil d'hiver ou un feu dans la neige. Quand vient la nuit, dans la solitude face au néant et le silence de Dieu sous la voûte des étoiles, c'est ce *De Profundis* que fait entendre Gesualdo, tel « le coup d'aile nocturne de l'âme<sup>17</sup> » évoqué par la voix nue et

---

<sup>15</sup> P. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, suivi de *Pensées sous les nuages*, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 162.

<sup>16</sup> P. Jaccottet, *La Semaison. Carnets 1954-1979*, Gallimard, 1984, p. 25.

<sup>17</sup> G. Trakl, « Chant occidental », *Crépuscule et déclin*, suivi de *Sébastien en rêve*, trad. M. Petit et J.C. Schneider, Gallimard, coll. « Poésie », 1990, p. 153.



crépusculaire de ce poète en (temps de) détresse, et en quête de rédemption, que fut Georg Trakl : « Muets, au-dessus du Calvaire, s'ouvrent les yeux d'or de Dieu.<sup>18</sup> » Rien d'étonnant que la poésie soit ainsi « amie de la musique », loin de l'idéal philosophique. À la fin, c'est cette connivence poétique que Nietzsche célèbre, « en ami de la musique » : « En fin de compte, nous continuons à aimer la musique comme nous aimons le clair de lune. Tous deux ne veulent pas remplacer le soleil, - mais seulement illuminer nos *nuits* tant bien que mal.<sup>19</sup> »

\*

### ŒUVRES MUSICALES – LAMENTATIONS, LEÇONS DE TÉNÈBRES

- \* **Alexander Agricola** (vers 1446-1506) : *Lamentations*
- \* **Gregorio Allegri** (1582-1652) : *Lamentations, Miserere* (1638)
- \* **Jacques Arcadelt** (vers 1507-1568) : *Lamentationes Jeremiae* (1557)
- \* **Edward Bairstow** (1874-1946) : *The Lamentations of Jeremiah*
- \* **Nicolas Bernier** (1665-1734) : *Leçons de Ténèbres* (1705-1716)
- \* **Leonard Bernstein** (1918-1990) : *Symphonie n° 1 dite Jeremiah* (1942)
- \* **Charles-Henri de Blainville** (1711-1769 ?) : *Leçons de Ténèbres* (1759)
- \* **Pierre Boulez** (1925-2016) : *Répons* pour six solistes, ensemble de chambre, sons électroniques enregistrés et en direct (trois versions : 1981, 1982, 1984)
- \* **Sébastien de Brossard** (1655-1730) : *9 Leçons de Ténèbres* (1696)
- \* **Antoine Brumel** (vers 1460-vers 1512) : *Lamentations*
- \* **William Byrd** (vers 1540-1623) : répons *Emendemus in melius*

---

<sup>18</sup> G. Trakl, « Psaume » (dédié à Karl Kraus), *ibid.*, p. 86.

<sup>19</sup> F. Nietzsche, *Humain trop humain*, *op. cit.*, « Le voyageur et son ombre », 169, p. 601.

- \* **Samuel Capricornus** (1628-1665) : *Leçons de Ténèbres* (*Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu*)
- \* **Manuel Cardoso** (1566-1650) : *Lamentations*
- \* **Cristoforo Caresana** (1640-1709) : *Lamentationes Jeremiae Prophetæ* (1686)
- \* **Giacomo Carissimi** (1605-1674) : *Lamentationes Jeremiae Prophetæ*
- \* **Emilio de' Cavalieri** (1550-1602) : *Lamentationes Hieremiæ Prophetæ* (1599)
- \* **Marc-Antoine Charpentier** (1643-1704) : *Leçons et répons de Ténèbres*  
– plus de 50 pièces
- \* **Louis-Nicolas Clérambault** : *Leçons de Ténèbres* (perdues)
- \* **Michel Corrette** (1707-1795) : *Leçons de Ténèbres* (1784)
- \* **Francesco Corteccia** (1502-1571) : *Lamentationes Jeremiae Prophetæ* (perdues)
- \* **François Couperin** (1668-1733) : *Leçons de Ténèbres* (1714)
- \* **Thomas Créquillon** (vers 1505-1557) : *Lamentations*
- \* **Louis-Claude Daquin** (1694-1772) : *Leçons de Ténèbres*
- \* **Francesco Durante** (1684-1755) : *Lamentationes Jeremiæ Prophetæ* (1751)
- \* **Costanzo Festa** (entre 1485-1490 ?-1545) : *Lamentationes Jeremiae Prophetæ* (1557)
- \* **Joseph-Hector Fiocco** (1703-1741) : *Lamentations pour la Semaine Sainte*
- \* **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) : *Lamentations*
- \* **Jean-Baptiste Geoffroy** (1601-1675) : *Lamentations de Jérémie* (1662)  
(avec, chose unique, une basse continue réalisée en tablature de théorbe)
- \* **Carlo Gesualdo** (1566-1613) : *Tenebræ Responsoria* (ou *Responsoria et alia ad Officium Hebdomadæ Sanctæ spectantia*) (1611)

- \* **Jean Gilles** (1668-1705) : *Lamentations* (vers 1692)
- \* **Alberto Ginastera** (1916-1983) : *Lamentaciones de Jeremias Propheta*, op. 14 (1946)
- \* **Jean-Baptiste Gouffet** (1669-1729) : 9 *Leçons de Ténèbres* (1705)
- \* **Lodovico Grossi da Viadana** (1560-1625) : *Lamentations*
- \* **Henri Hardouin** (1727-1808) : 18 *Leçons de Ténèbres*
- \* **Étienne-Pierre Munier d'Haudimont** (1751-1803) : *Leçons de Ténèbres*
- \* **Joseph Haydn** (1732-1809) : réponses *Libera me, Domine*
- \* **Niccolò Jommelli** (1714-1774) : *Le Lamentazioni del profeta Geremia per il mercoledì Santo* (1750)
- \* **Ernst Křenek** (1900-1991) : *Lamentatio Jeremiae prophetae*, op. 93 (1941-1942)
- \* **Michel-Richard de Lalande** (1657-1726) : *Leçons de Ténèbres* (1730)
- \* **Michel Lambert** (1610-1696) : 9 *Leçons de Ténèbres* (1689)
- \* **Roland de Lassus** (1532-1594) : *Hieremiae prophetae lamentationes, Répons pour la Semaine Sainte*
- \* **Jean L'Héritier** (1480-1551) : *Répons*
- \* **Alonso Lobo** (vers 1555-1617) : *Lamentations*
- \* **Jachet de Mantoue** (1483-1559) : *Lamentations de Jérémie*
- \* **Joseph Michel** (1688-1736) : *Leçons de Ténèbres* (1735)
- \* **Ivan Moody** (1964-) : *Lamentations of the Myrrhbearers*, quatuor à cordes (2001)
- \* **Cristobal de Morales** (vers 1500-1553) : *Lamentationi di Morales* (1543 -attribution douteuse)
- \* **Guillaume-Gabriel Nivers** (vers 1632-1714) : *Passiones D.N.J.C. cum Lamentationibus Jeremiae prophetae* (1684 - œuvre perdue)

- \* **Arne Nordheim** (1931-2010) : *Tenebrae, cello and orchestra* (1982) ; *Tres Lamentationes (Secundum Hieremiam Prophetam)*, pour chœur mixte (1985)
- \* **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (vers 1525-1594) : *Responsoria Tridui Sacri* à 4 voix ; *Lamentationes* (1588)
- \* **Yves-Marie Pasquet** (1947-) : *Deux Leçons de ténèbres*, pour chœur et grand orchestre, poèmes de Georg Trakl et de Giacomo Leopardi
- \* **Louis-Luc Loiseau de Persuis** (1769-1819) : *Leçon de Jérémie du Vendredi saint* (sic pour Jeudi) (1810)
- \* **Francis Poulenc** (1899-1963) : *Sept répons des ténèbres* (1962)
- \* **João Lourenço Rebelo** (1610-1665) : *Lamentationes*
- \* **Pierre de La Rue** (vers 1460-1518) : *Lamentations*
- \* **Max Reger** (1873-1916) : *20 Répons* (1911)
- \* **Jean-Féry Rebel** (1666-1747) : *Leçons de Ténèbres* (musique perdue)
- \* **Franz Xaver Richter** (1709-1789) : *9 Leçons de Ténèbres*
- \* **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778) : *Leçon de Ténèbres du mercredi Saint* (vers 1772)
- \* **Alessandro Scarlatti** (1660-1725) : *Lamentazioni per la settimana santa* (vers 1706)
- \* **Claudin de Sermisy** (vers 1490-1562) : *3 Leçons de Ténèbres*
- \* **John Sheppard** (vers 1515-1558) : *Répons*
- \* **Igor Stravinsky** (1882-1971) : *Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1958)
- \* **Thomas Tallis** (vers 1505-1585) : *Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1560-1569)
- \* **José de Torres** (vers 1670-1738) : *23 Lamentaciones de Semana Santa*

- \* **František Tůma** (1704-1774) : *Lamentationes Jeremiae prophetae*
- \* **Gaetano Veneziano** (1665-1716) : *Tenebrae : Musiche per la Settimana Santa a Napoli*
- \* **Tomás Luis de Victoria** (1548-1611) : *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1585)  
dont *Lamentations de Jérémie, Tenebræ responsories*
- \* **Alexandre de Villeneuve** (1677-1756) : *Leçons de Ténèbres* (1714)
- \* **Robert White** (vers 1538-1574) : *Lamentations*
- \* **Jan Dismas Zelenka** (1679-1745) : 9 *Lamentationes pro hebdomada sancta*  
(1722-1723)