

Quand les mots manquent... Travail de deuil, rituel et musique

Raymond Lemieux

Volume 20, Number 2, Spring 2008

Les musiques et la mort

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/018327ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/018327ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (print)

1916-0976 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lemieux, R. (2008). Quand les mots manquent... Travail de deuil, rituel et musique. *Frontières*, 20(2), 10–15. <https://doi.org/10.7202/018327ar>

Article abstract

When affected in a mourning ritual, the human subject experiments with the necessity of rebuilding his life, taking upon himself the lost that has broken its course. In such a context, rituals proceed to an exploration of the territories of the Other (whatever be his representation) in order to initiate a possible regeneration of life. Then music is not only an accompaniment or a secondary contribution, but a central component of mourning. It makes possible the expression of what is somewhat impossible in the ordinary language : the intimate moves of the being, beneath and beyond the possibilities of the words. It invites the subject to experiment the sublime (sub limen), crossing the frontiers of language, and thus contributing towards his survival.



Le *Dies Iras* du
Requiem en ut mineur
de Cherubini.

Durée : 2 min 4 s

Résumé

Les enjeux du travail de deuil concernent un sujet en devenir. Or la ritualité, dans l'expérience humaine, consiste précisément à explorer les limites de ce qui fonde l'entente entre les humains, les territoires de l'Autre (quelle que soit la représentation qu'on s'en fait), pour amorcer une régénération de la vie capable d'assumer l'expérience de la perte. Dans cette expérience, la musique non seulement joue un rôle d'accompagnement et de soutien, mais tient une place fondamentale. Non liée à des significations instituées comme le sont les langues naturelles dans lesquelles se déroule la parole, elle peut librement donner voix à l'indicible, exprimant l'émotion en deçà et au-delà de la parole. Elle porte ainsi le sujet à expérimenter le sublime, à faire l'expérience d'une traversée des limites qui contribue à sa survie.

Mots clés : *deuil – sujet – musique – rituel – survivre.*

Abstract

When affected in a mourning ritual, the human subject experiments with the necessity of rebuilding his life, taking upon himself the lost that has broken its course. In such a context, rituals proceed to an exploration of the territories of the Other (whatever be his representation) in order to initiate a possible regeneration of life. Then music is not only an accompaniment or a secondary contribution, but a central component of mourning. It makes possible the expression of what is somewhat impossible in the ordinary language: the intimate moves of the being, beneath and beyond the possibilities of the words. It invites the subject to experiment the sublime (sub limen), crossing the frontiers of language, and thus contributing towards his survival.

Keywords : *mourning – subject – music – ritual – survive.*

Quand les mots manquent...

Travail de deuil, rituel et musique

Raymond Lemieux,

professeur retraité de sociologie
de la religion et d'histoire du christianisme,
Faculté de théologie et de sciences religieuses,
Université Laval.

L'expérience humaine de la mort est toujours celle d'un autre : un parent, un ami, un personnage connu, les victimes d'accidents, des pandémies et des guerres. Tout en ébranlant la conscience, elle présente une étrangeté structurelle, tenant à la nature même de l'être humain.

Pour accéder à la conscience de son être, celui-ci doit, en effet, traverser le langage. Cela implique que, pour devenir signifiante, toute expérience doit pouvoir être mise en récit, racontée. Or, qui pourrait mettre en récit sa propre mort ? Une telle opération supposerait que le sujet de ce récit vive pour en parler, donc qu'il ne soit pas vraiment disparu. Même la mort annoncée, la mort attendue, reste celle d'un autre parce que le futur, qui se donne à appréhender dans l'attente, est bien lui aussi une altérité non encore advenue. La mort réelle, la mort dans le présent, impose l'absence. Elle échappe à l'être parlant pour en arrêter définitivement le destin et faire du sujet un objet, ne lui permettant de subsister, en réalité, que dans la mémoire de ceux qui restent.

C'est pourquoi l'expérience de la mort n'est jamais bien éloignée d'un questionnement religieux. L'autre qui subsiste dans ma mémoire relève d'un autre monde, un monde de pure représentation. Il excède les réalités contrôlables de la vie et appartient, en conséquence, à l'ordre du *sur-naturel*. Cela ne veut pas dire qu'il ne m'affecte

pas profondément. Bien au contraire, la mort de l'autre, en réalité, annonce ma propre mort. Elle m'impose dans le présent la conscience de ma propre finitude. Et de l'autre qui subsiste dans ma mémoire, je continue d'attendre, en définitive, quelque soulagement de cette finitude.

Qu'il s'inscrive dans un contexte traditionnel où la confession d'une religion le prend en charge, ou bien dans un contexte contemporain qui exile les institutions religieuses dans les marges de l'espace public, le discours tenu sur l'expérience de la mort appelle les survivants à reconfigurer leur rapport à l'altérité, à cet Autre¹ parfaitement étranger qui fait effraction dans leur vie et en perturbe les équilibres acquis. Du même coup, ils doivent aussi recomposer leurs rapports avec tous les autres qui restent, plus ou moins proches, avec lesquels il faudra redéfinir les solidarités qui trament l'existence, en intégrant la perte qui vient d'être vécue.

TRAVAIL DE DEUIL ET DE RITUALITÉ

SURVIVRE. ON PEUT DONNER
DEUX SENS À CE MOT

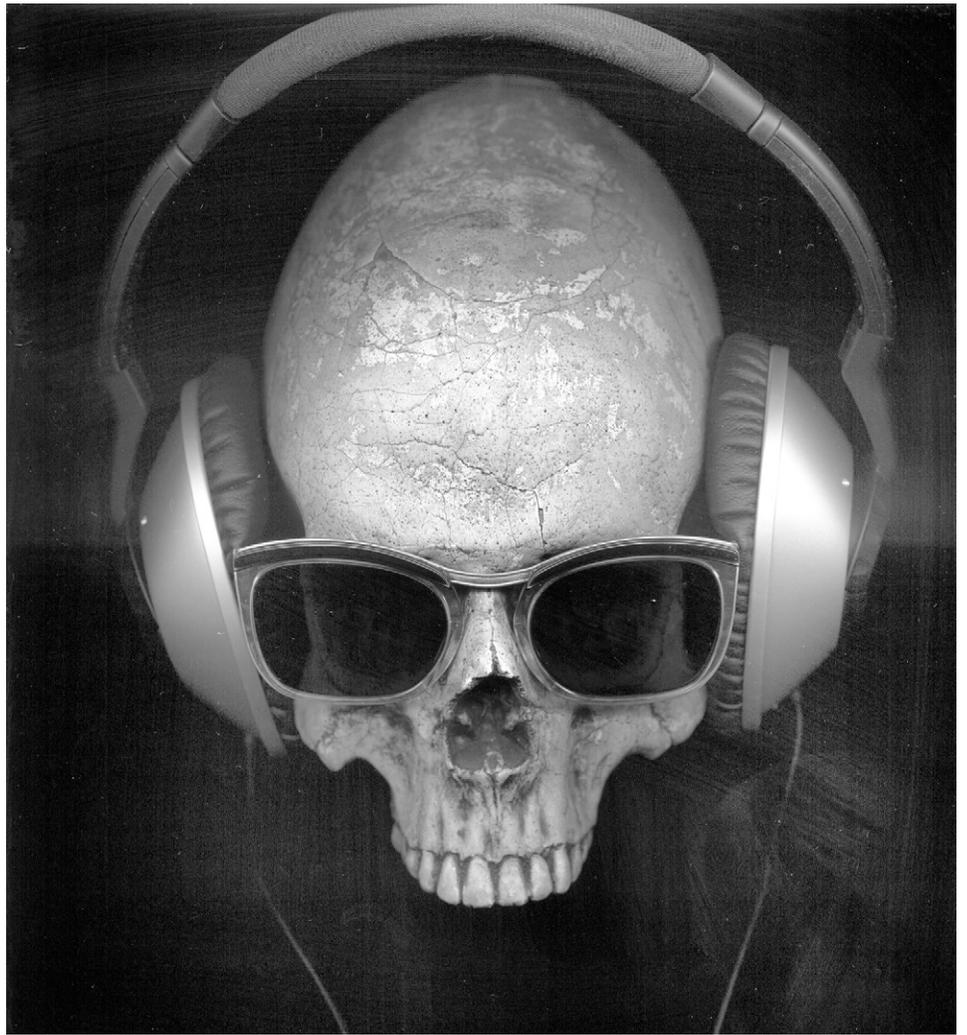
Le premier, le plus usuel, désigne le fait de vivre après la mort, dans un monde mystérieux et inconnu, différent. Les religions prennent en charge tout naturellement cet espace de l'Autre en lui donnant figure. Celle de la vie éternelle, par exemple, en représente particulièrement bien les enjeux puisqu'elle désigne un espace-temps attendu mais dans lequel il n'y aurait plus d'attente, puisque le manque y serait supprimé. Autrement dit, elle permet d'espérer un présent comblé, donc

définitif. Les religions attribuent ainsi une cohérence désirable au mystère de l'altérité. Elles organisent en système ce qui serait autrement chaos et donnent par le fait même au temps fini, celui de la réalité et de l'expérience empirique, un dynamisme toujours renouvelé. Quand l'imaginaire religieux traditionnel est délaissé, comme c'est le cas dans les sociétés sécularisées, d'autres discours prennent la relève. Utilisant des matériaux différents, ils remplissent les mêmes fonctions. La majorité de nos contemporains ne croient plus en Dieu mais disent de leur proche disparu : « Il est là, quelque part, qui nous regarde... ». Ils ne savent pas grand-chose des hiérarchies célestes soutenant le trône divin, mais reconnaissent volontiers un ordre cosmique capable de s'imposer au monde, articulant passé, présent et avenir dans un même destin. Même s'ils ont oublié les saints patrons qui pourraient présider à la bonne marche de leur vie, ils échappent difficilement à la nécessité de se représenter le « cosmos sacré² » susceptible de garantir les significations globales que, collectivement ou individuellement, ils tentent de donner à leurs pratiques.

Le second sens du mot survivre désigne une autre réalité, beaucoup plus concrète. Il signale cette exigence faite à chacun de continuer de vivre, dans cette vie-ci, malgré la mort qui le guette, c'est-à-dire dans l'expérience même des limites qui s'imposent à sa vie. *Living on*, dirait-on en anglais. Il s'agit alors de reconstituer le tissu de l'existence, en assumant sa précarité, malgré la rupture. Vivre, en effet, c'est affronter sans cesse ses limites et perdre les illusions de la toute-puissance. Il y a donc chez l'humain un rapport à la mort qu'il faut qualifier, encore une fois, de structurel

Du fait de notre condition temporelle, nous portons une blessure par où notre sang ne cesse de couler, aussi bien que notre cœur ne cesse de battre. À peine la charge d'exister m'est-elle donnée, je m'éloigne d'une coïncidence avec moi-même qui n'a jamais eu lieu et vais le grand train vers ma ruine. Le temps, « maladie chronique », maladie congénitale et incurable, constitue notre vie en perte d'être... (François George, cité par André Comte-Sponville, 1996, p. 125)

C'est ce que rappelle l'expérience de la mort. En conséquence, le travail de deuil représente une exigence structurelle et structurante de la vie. Structurelle, parce que la vie se constitue dans la perte. Structurante, parce qu'il en permet la reprise, à partir de ce qui est perdu. Certes Freud nous a déjà dit que « nous ne savons renoncer à rien ». Dans la mesure où nos



Alain LAFRAMBOISE, *La jeune fille*, 2007, photographie numérique en couleur, 44 cm x 56 cm, collection de l'artiste.

rapports aux autres, comme nos rapports à l'environnement (à toutes les figures de l'altérité rencontrées quotidiennement) sont des rapports de demande, c'est-à-dire libidinaux, il est toujours difficile d'en sortir. Aussi érigeons-nous toutes sortes de barrières contre la crainte d'une perte qui fait de la vie un risque, comme si l'accumulation des possessions et la consolidation des maîtrises pouvaient en éloigner l'échéance. Mais ne savoir renoncer à rien ne fait en réalité que décupler la souffrance. Le déni des limites enferme l'être dans la douleur et la frustration. Nous souffrons alors non seulement de la perte, mais encore davantage de devoir envisager cette souffrance elle-même.

C'est à travers la mort de l'autre que chacun devient mortel, c'est-à-dire humain : capable d'envisager et d'assumer ses limites. Le travail de deuil correspond ainsi au temps et à l'énergie qu'il faut investir pour reconstituer le tissu humain à partir de la perte et faire de l'être blessé, assujéti à une effraction de l'altérité qu'il n'a pas voulue

et qu'il n'a pas pu maîtriser, un être inscrit parmi les autres et capable d'agir, avec eux, de façon autonome. Le sujet affecté entreprend alors de redéfinir ses relations aux autres, à la fois avec ceux qui sont disparus et subsistent dans sa mémoire en tant que présence d'une absence et avec les autres, ceux qui restent et constituent son environnement dans le présent.

Le travail de deuil ne consiste pas à remplacer une relation perdue par une autre, mais à redistribuer les enjeux du désir. Il concerne donc bien, en premier chef, un sujet en devenir. Il appelle à *ré-élire*³ la vie, en quelque sorte, dans l'expérience de la mort. Survivre suppose ainsi de réapprendre à assumer l'intersubjectivité qui fait de chacun un être de relations. En conséquence, le travail de deuil est bien un mouvement de l'être qui assume ses limites, un mouvement pour sortir de l'aliénation qu'imposerait, autrement, la fixation des choses. Mouvement de sortie, *ex movere* : émotion – au sens premier du terme. Encore une fois, il s'agit là d'une

expérience propre à l'humain, qui dans le langage se donne la possibilité de transcender l'ordre des choses.

En conséquence, dans ce travail de deuil, le sujet doit à la fois accepter le caractère éphémère des constructions humaines et aspirer à un avenir gratifiant, assumer la déchirure et tendre vers l'unité consolante, accuser le choc de l'absurde et prêter au monde une cohérence rassurante. Bref, il mise sa vie sur une construction du sens.

Y A-T-IL UN LIEU MIEUX DÉSIGNÉ POUR CE TRAVAIL QUE CELUI DE LA RITUALITÉ ?

Un rituel de funérailles ne peut certes se substituer au long travail de deuil qui s'effectue dans la vie quotidienne. Il représente cependant un moment fort de ce travail, un temps de condensation et de déplacement de l'émotion. Il en officialise l'expression et en prend charge collectivement. Un rituel, en effet, est un dispositif symbolique (une mise en scène de mots, de gestes, de choses et de personnes signifiants, c'est-à-dire investis de valeurs) qui appartient à une communauté humaine et en travaille les limites. Par une traversée symbolique de ces limites – *limes*, en tentant de faire advenir le sublime, *sub limes* –, il explore le champ de l'Autre pour permettre aux membres de cette communauté de mieux appréhender leur identité collective, et partant, de mieux l'intégrer dans leur vie individuelle. Qu'il soit religieux ou laïc, il est donc de la nature même du rituel de viser l'intégration d'une communauté humaine, d'assumer les différences qui s'y manifestent (et en font le lieu d'une dramatique particulière) pour mettre en scène un espace de sens possible en faisant appel à une certaine expérience de l'altérité (le champ de l'Autre).

Dans son sens le plus ancien, le mot liturgie – du grec *leitōs* (public) et *ourgōs* (travail) – désigne aussi un travail pour le peuple, un service d'État. Dans les siècles précédant l'arrivée du christianisme, ce service à la communauté comportait deux secteurs spécialisés : le culte de la divinité et le génie militaire. Les citoyens riches et en vue pouvaient s'y adonner, par exemple, en recrutant un chœur pour la célébration d'une fête ou en armant un navire pour la défense du port. Plus tard, en régime chrétien, la liturgie a formé le principal mode d'éducation du peuple, une éducation qui ne consistait pas seulement à assurer « la rencontre des hommes et de Dieu » mais à rendre visibles les normes sociales, à exprimer l'ordre de la civilisation et l'éthique nécessaire aux rapports des humains les uns avec les autres. Quand Charlemagne et ses successeurs, par exemple, uniformisent la liturgie de leur Empire, alors que chaque région a jusque-là développé ses manières

(gallicane, romaine, wisigothique, mozarabe) de célébrer les fêtes et rites chrétiens, c'est bien qu'ils entendent donner à l'Empire carolingien une assise culturelle commune. « Dès lors qu'un empire existe, qui se propose de faire respecter partout la Loi divine, nécessairement unique, il n'est plus possible de laisser une affaire aussi essentielle à la diversité des coutumes locales » (Baschet, 2004, p. 64). Ciment de la communauté et ferment de la conscience identitaire, le « travail » liturgique comporte ainsi, nécessairement, une importante dimension sociale, voire politique.

En bref, un rituel consiste à créer de la communauté. En nos contrées cela se vérifie tant pour les liturgies chrétiennes que pour les rituels séculiers. Les premières, malgré leurs difficultés à rester signifiantes – étant donné l'éclatement des représentations du sens et l'affaiblissement des communautés naturelles sur lesquelles elles reposaient autrefois –, misent sans relâche sur leur capacité à rassembler et faire corps. Les seconds présentent le défi de faire advenir du sens à travers des modes d'expression inédits, non garantis par des traditions. On peut d'ailleurs facilement observer leur caractère plus ou moins expérimental, plus ou moins tâtonnant, et la diversité de leurs modes d'expression. Ils peuvent, notamment, tout aussi bien se greffer aux liturgies religieuses (pensons, par exemple, aux éloges du défunt en début de célébration, aux agapes amicales après les messes de funérailles, aux lancers de ballons « porteurs d'espoir » sur les parvis d'église), qu'être parfaitement autonomes (pensons aux « célébrations de la parole » dans les salons funéraires, aux mémoriaux qui s'érigent sur les lieux d'un accident, aux rituels militaires, etc.). Ces liturgies séculières peuvent se positionner de diverses façons par rapport aux traditionnelles, les compléter, les prolonger ou les remplacer. Et, même quand elles les remplacent, il peut encore arriver qu'elles se déroulent dans les églises, récupérant l'édifice religieux comme un bien culturel disponible pour tous.

Quel qu'il soit, un rituel pose la question de la communauté célébrante. Pour être signifiants, les mots et les gestes qui y sont posés doivent être facilement reconnaissables pour ceux qui y participent. Ils doivent donc, pour cela, appartenir à un groupe humain. Mais en même temps que la communauté s'y affirme en ce qui l'unit, le sujet doit pouvoir s'y reconnaître dans sa singularité. Un rituel représente un espace symbolique dont l'enjeu, ainsi posé, est l'inscription de la singularité dans un langage commun qui devient, pour celle-ci, acceptable et porteur de sens. Le rituel appartient à la communauté mais chacun

doit pouvoir y inscrire sa dramatique propre, soit celle-là même de sa vulnérabilité et de sa blessure. Dès lors s'atteste son efficacité symbolique : « Le rite met le sujet en rapport avec la collectivité et le délivre de son isolement » (Rivière, 1995, p. 54). L'effraction de l'Autre, sauvage par nature, en devient civilisée : une convivialité s'installe à partir d'elle, des ponts sont jetés sur l'angoisse des sujets aux prises avec la déchirure de leur existence. Survivre devient vraisemblable.

Le rituel peut effectuer cette opération dans la mesure où il suture les deux bords de la déchirure, celui de la réalité souffrante d'une part et celui de l'autre monde où cette souffrance est assumée et sublimée. C'est pourquoi un des aspects essentiels de toute ritualité, profane ou religieuse, est d'explorer le champ de l'Autre. L'altérité qui a fait effraction dans la vie à travers l'expérience des limites, de la maladie et de la mort, devient ainsi une altérité pensable, passant du *chaos* au *nomos*. Le rite, pour cela, traverse symboliquement les limites du langage instrumental par lequel les humains communiquent entre eux. Il ne s'agit donc plus de communiquer des objets ou des savoirs, mais de signifier un sens possible. Et ce sens doit paraître légitime, c'est-à-dire congruent au champ de l'Autre, et vraisemblable, c'est-à-dire capable d'apporter réponse à l'angoisse du sujet confronté à ses limites.

Ainsi, écrit Jean-Pierre Albert, « [...] Dans l'offrande aux morts ou aux dieux, je dis que je donne et pourtant je ne donne à personne. Mon acte est absurde (ou mal nommé) si, en même temps, je ne postule pas que son destinataire existe en quelque façon » (Albert, 1997, p. 48). Le rituel met en place un monde autre, imaginaire, représenté comme au-delà de l'expérience empirique, donc *sur* ou *para naturel*, mais capable de présider à l'opération qui consiste à produire du sens. C'est pourquoi la ritualité est si importante dans l'expérience, toujours violente, de la mort. Là où s'impose l'absurde, elle permet de penser cette expérience, de lui donner une certaine cohérence, au-delà de toute vérification empirique mais dans la reconnaissance de l'efficacité propre à cette opération. Aussi, l'importance des rituels dans le travail de deuil n'est-elle plus à démontrer, que ce soit dans l'approche de la mort (la préparation de l'acte de mourir), le traitement des restes qui deviennent du signifiant pour les survivants, ou la production des discours concernant l'au-delà.

Dans les sociétés sécularisées d'aujourd'hui, les rituels funéraires sont en pleine mutation. Les confessions religieuses ne peuvent plus en assurer le contrôle exclusif depuis qu'elles sont

confrontées à la dispersion de leurs membres et à l'éclatement des représentations du sens. Le sens est désormais géré dans une logique de marché qui privilégie non pas l'entente communautaire mais la satisfaction des individus. Dans le pluralisme qui en est la conséquence, aucune entente préalable ne peut plus être présumée parmi les endeuillés, même s'ils proviennent d'une même lignée familiale et sont rassemblés au nom d'une blessure commune. Le marché offre à chacun des produits de toutes provenances, aussi bien empruntés aux traditions qu'inventés sur place. Cela, certes, n'enlève rien aux enjeux de vulnérabilité et de confrontation aux limites que représente l'expérience de la mort. Mais cela explique

la diversité des demandes désormais adressées aux thanatologues, entrepreneurs spécialistes de la gestion du deuil, comme aux représentants des communautés de foi traditionnelles sollicités dans de multiples directions.

Dans une telle conjoncture, comment un rituel peut-il remplir sa fonction, jeter des ponts sur l'angoisse existentielle en faisant appel au champ de l'Autre, tout en satisfaisant les demandes des individus qui en deviennent les consommateurs ? C'est dans ce contexte qu'il faut aussi penser le rôle de la musique.

QUAND MANQUENT LES MOTS...

Vocale ou instrumentale, la musique a partout et de tout temps accompagné les rituels funéraires. Or cette notion même d'accompagnement prend aujourd'hui une dimension inédite. La musique d'accompagnement des rituels est le plus souvent conçue comme un adjuvant de ces derniers : non pas un lieu central de signification, mais un à-côté, un embellissement, une ornementation. Encore faudrait-il réfléchir aussi à cette dernière notion. Il arrive souvent, dans les pratiques humaines, que les productions de sens les plus importantes passent par les marges, voire par la gestion du futile (voir Lemieux, 2000). Ainsi, dans les marines anciennes, on appelait ornementation la voilure d'un navire. Or, si la voilure possède une incontestable valeur ornementale, faisant la différence entre



Charles NÈGRE, *Le mystère de la mort*, Héliogravure, 1858, d'après le *Silence* de Préault, Paris, Musée d'Orsay.

un navire à fière allure et un rafiot, elle est aussi ce qui permet de contrôler les vents et les marées, bref de naviguer. Il peut donc arriver qu'une valeur esthétique, pur adjuvant d'une fonction sociale, soit aussi le facteur permettant à cette fonction de prendre tout son sens. Un navire sans voilure n'irait pas bien loin...

Comment les dispositifs rituels d'aujourd'hui peuvent-ils voguer contre les vents et marées de l'éclatement du sens, de la sécularisation, du marché, de l'individualisme ? Dans les cérémonies religieuses de facture traditionnelle, il arrive souvent qu'une partie des participants n'écoute pas ce qui est en train de se dire parce qu'ils savent déjà (ou du moins le croient-ils). D'autres encore n'en veulent rien savoir, ce langage leur étant complètement étranger. Comment, dans ce contexte, garder le cap de la fonction rituelle qui consiste à créer de la communauté ?

Un rituel est semblable à une langue maternelle : c'est un « trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté » (Saussure, 1975, p. 30). À ce titre, comme une langue et comme toute institution, il limite ce qu'il rend possible. On le sait bien, dans le quotidien même de nos expériences : une distance incommensurable s'impose toujours entre ce que nous disons et ce que nous voulons dire. Et cette distance est encore plus grande entre ce que nous voulons dire et ce que l'autre entend de nous. L'autre,

en effet, n'a accès qu'à ce que nous disons, et non à ce que nous voulons dire : il ne peut donc que l'imaginer. Et il n'entendra, bien sûr, dans ce contexte, que ce qu'il veut bien entendre. Dès lors, l'entente humaine qui se construit à travers le langage suppose que chacun veuille entendre ce que l'autre veut dire, c'est-à-dire veuille la volonté de l'autre. C'est un accord des désirs, et non pas une adéquation physique entre des univers sonores.

Le sens que chacun donne aux mots, à partir de son expérience et de son désir de présence à l'autre, ne peut jamais correspondre parfaitement au sens donné par cet autre, à partir de son expérience singulière et de son propre désir. Le fossé entre deux univers ne peut jamais être complètement comblé et laisse toujours redouter des

profondeurs abyssales. Institution du sens, le langage est ainsi porteur d'un malentendu structurel qui oblitère toute institution définitive de la communauté.

Or, c'est bien ici que l'esthétique vient à la rescousse pour les humains qui veulent coexister. Tous les arts y sont convoqués, bien sûr, dont en premier lieu la poésie qui travaille la langue pour lui faire dire l'inédit, le non entendu, mais aussi les arts picturaux, scéniques, architecturaux et, selon son mode propre, la musique.

Tant que l'entente sociale a été scellée, en Occident, par du discours religieux communautaire, l'art s'y est développé en s'appuyant directement sur ce discours, dont il aurait été impensable de remettre en cause la signification. Adjuvant du rite, l'art a alors cherché la représentation idéale du sens commun, en cultivant la beauté des corps et des paysages, l'harmonie des proportions (celles des cathédrales occidentales rappelant celles de l'icône chrétienne orientale), la pureté des traits, la recherche de la perfection formelle. Il s'agissait alors de saisir le monde « tel que Dieu le voit⁴ », en quelque sorte. Avec la perte des cadres religieux capables de garantir le sens, là où on ne trouve plus de communautés données mais essentiellement des communautés en processus, l'esthétique ne peut plus se contenter d'une telle fonctionnalité morale. Comme l'a montré Adorno (1974), elle se dégage alors du rapport mimétique avec la nature pour prendre le relais du discours religieux

lui-même et évoquer (non plus définir) des possibles et souvent énigmatiques plages d'entente entre les humains. « [A]u sens spécifique où nous autres modernes le comprenons, [l'art] est la continuation du sacré par d'autres moyens », écrit aussi Marcel Gauchet, parce que le sacré, aujourd'hui « [...] est spécifiquement la présence de l'absence, [...] la manifestation sensible et tangible de ce qui normalement est dérobé au sens et soustrait à l'humaine saisie » (Gauchet, 1985, p. 297).

La modernité a peu à peu déréglé l'esthétique occidentale en l'éloignant de sa fonction d'accompagnement de la quête religieuse traditionnelle, pour la pousser à saisir le monde tel qu'on le voit et à dépasser les limites qui s'imposent à cette vue. Cela s'est fait d'abord par le développement de la perspective dans les arts visuels, mais aussi par l'inscription de la limite, du chaos, de l'absurde, de la souffrance et du mal, au cœur de la représentation⁵. En suit un véritablement dévoilement des langages institués, dans la déconstruction et la recomposition non seulement de la perspective, mais des formes, de la lumière, des sons et des rythmes. Si en Occident, du monde roman jusqu'au dix-neuvième siècle, l'art a pu accompagner le sacré dans sa prétention à garantir l'idéal et à fonder la société, désormais l'art tant que le sacré se rejoignent, non plus dans une garantie donnée au sens mais dans le risque à prendre avec le sens.

LA MUSIQUE : UNE VOIE POUR L'ÉMOTION

La musique constitue un mode d'expression qui, à la différence de la langue parlée, ne postule pas de liens institués entre ses signifiants et les signifiés qu'on peut leur associer. Elle ouvre ainsi directement à l'univers du mystère, un mystère que chacun peut assumer à sa façon, selon ses intuitions profondes, ses blessures et ses aspirations. Elle signifie en deçà et au-delà des mots. En deçà parce qu'elle peut accueillir le mouvement de l'être dans sa genèse profonde, sans qu'on ait à lui attribuer un sens conventionnel. Au-delà des mots, parce qu'elle continue d'offrir un lieu d'accueil pour cette émotion, quand ils ont épuisé leur capacité de signifier. La musique n'exige pas d'être comprise mais simplement d'être accueillie. Elle n'exige pas d'accepter les normes d'une communauté mais simplement d'entrer dans son mouvement. En tant qu'espace symbolique, elle est faite pour l'émotion, au sens donné plus haut à ce mot : la mise en mouvement de l'être qui le pousse au langage, à la solidarité, et qui peut aussi continuer de le porter quand le langage est impuissant. Bref, quand l'Autre se trouve

impossible à nommer (comme les grandes traditions religieuses elles-mêmes le reconnaissent), la musique peut, sans le nommer, ouvrir des voies à son exploration. Sans doute est-ce là sa principale contribution, désormais, aux dispositifs rituels.

Dans l'art comme dans le sacré, l'enjeu de la création est d'aménager des espaces symboliques pour l'expérience humaine en investiguant ainsi le champ de l'Autre. Aussi le discours musical d'aujourd'hui, autour de l'expérience de la mort, présente-t-il une grande diversité. Pour une bonne part, il continue de s'inspirer des langages propres aux traditions religieuses, qu'il retravaille à sa façon : *Requiem*, *Miserere*, *Stabat Mater*, font partie du corpus de ce qu'on appelle encore « musique sacrée », parce qu'on s'y inspire directement des textes chrétiens. Mais si, parmi les quelques centaines de *requiem* mis en musique depuis le seizième siècle⁶, la majorité s'appuient toujours sur le texte de la messe des morts catholique, beaucoup d'entre eux, pour ne pas dire la plupart, s'éloignent du rôle d'adjuvant liturgique, soit par leur langage musical qui se prête mieux à la fonction concertante qu'à l'accompagnement, soit par leur facture priante qui, à la manière des oratorios, en fait des œuvres possédant leur identité propre. Mozart, Cherubini⁷, Berlioz, Verdi, Fauré, Duruflé, pour ne citer que les plus classiques, et plus près de nous Krzysztof Penderecki (1984), Roman Maciejewski (1960), Andrew Lloyd Webber (1984)⁸ présentent des *requiem* qui non seulement sont monumentaux mais invitent à la profondeur méditative, au retour réflexif sur la condition humaine, par le seul fait de leurs propositions musicales.

Il est remarquable d'ailleurs que les textes religieux traditionnels comme le *Requiem*, le *Miserere* ou le *Stabat Mater* puissent soutenir les langages musicaux les plus contemporains. En témoignent par exemple Alfred Schnittke, héritier de Chostakovitch à la toute fin de l'Empire soviétique, et György Ligeti (1965). Michel Chion (1973), Pascal Dusapin (1997), Arvo Pärt (1985-1995) décomposent les mots et les arguments sonores. Ces œuvres n'ont bien sûr aucune prétention à servir directement la liturgie dont elles actualisent les textes, mais leurs auteurs évoquent volontiers la quête métaphysique et mystique dont elles témoignent.

La musique rejoint donc ici un travail de dépassement spirituel qui excède l'institution du discours religieux mais continue d'exploiter la dramatique humaine : pensons encore au *War Requiem* de Benjamin Britten, aux *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler, à la symphonie *Kaddish* de Leonard Bernstein, au *Requiem* de Pierrette Froment-Savoie, à la mémoire

de son fils Mathieu, créé le 5 avril 1992 par l'Orchestre de chambre de Hull. Pour mettre en acte une telle spiritualité, d'autres œuvres vont carrément délaisser les paroles pour passer à un discours exclusivement instrumental. Citons, parmi les contemporains, Hans Werner Henze (*Requiem. Neuf concerts spirituels pour piano seul, trompette concertante et orchestre de chambre*, 1990), ou encore, dans une forme plus éloignée des conventions, l'Américaine Wendy Mae Chambers (*A Mass for Mass Trombones*, un requiem dédié à la mémoire de son père, faisant appel à 77 trombones, 1995).

De tous les instruments musicaux qui peuvent ainsi explorer le champ de l'Autre, la voix humaine est sans doute le plus important. Inscrite dans le corps, elle porte une identité qui s'enracine en deçà et se déploie au-delà des codes symboliques. Dans son rapport à la parole, elle « maintient ouverte la question de l'origine, comme lieu du surgissement du sujet qui parle et du désir de l'Autre » (Vasse, 1974, p. 216). Traversée du silence propre à la mort, elle donne lieu à l'être qui émerge, qui apprend à domestiquer le chaos pour en faire un espace habitable. À la fois nostalgie d'une antériorité, évocation d'une origine et élan vers l'altérité, la voix révèle l'intimité de l'être. Est-il étonnant dès lors qu'elle parle, devant l'expérience de la mort, en deçà et au-delà de l'institution de la parole ? Voilà pourquoi, sans doute, on goûte la musique vocale malgré le fait que les mots nous échappent, quand ils appartiennent à une langue étrangère, telles les paroles latines d'un requiem, ou quand ils nous deviennent insaisissables parce que travaillés par le rythme et l'intensité sonore.

La musique échappe ainsi, en partie, à l'institution culturelle du sens et devient disponible pour l'émotion, elle peut alors donner lieu à l'être qui émerge, qui apprend à domestiquer le chaos pour en faire un espace habitable. Elle évoque le mystère de la vie autant que celui de la mort. Aussi toute musique est-elle propice à porter l'émotion qui saisit le sujet confronté aux limites de la vie.

Beaucoup de nos contemporains, y compris parmi les croyants, n'adhèrent plus à des liturgies qui, à tort ou à raison, leur paraissent « tristes à en mourir » parce qu'elles sont incapables de porter leur élan vers le sublime. Mais ils vibreront à une musique qui les transporte ailleurs. Cette musique, par ailleurs, n'a pas besoin d'être étiquetée « religieuse » ou « sacrée » pour effectuer son appel au dépassement. Un chant profane peut parfois très bien le faire. Un nombre incalculable de chansons, aujourd'hui, traduisent une telle sensibilité : pensons, par exemple, à l'œuvre d'un

Jacques Brel. Lors des funérailles de Michel de Certeau, historien, philosophe et théologien, et non sans méduser une partie du tout-Paris intellectuel, on a chanté le « Non, je ne regrette rien » d'Édith Piaf (rapporté par Dosse, 2002, p. 8-14). Des madrigaux italiens jusqu'au rock américain, en passant par l'opéra et le jazz, toute forme de musique peut traiter de la mort et de son mystère. Un extrait de *l'Offrande musicale*, ou d'une *partita* de Jean-Sébastien Bach peut très bien mener une assemblée de dispersés vers une émotion commune, tout comme le duo initial du *Stabat Mater* de Pergolèse, ou celui, beaucoup plus profane, du *Lacmé* de Léo Delibes, peuvent tracer des chemins vers le sublime. *Oh, when the Saints go marching in...*

* * *

Les liturgies séculières, ou « laïques » comme certains les désignent, ne confessent pas de foi particulière, mais peuvent très bien confesser un rapport à l'Autre – impossible à évacuer de l'expérience de la mort – qui se veut commun, général, sans attaches communautaires explicites. Ainsi les éloges funèbres, même prononcés à l'église, comportent-ils généralement peu de références aux traditions religieuses mais beaucoup d'allusions à la générosité, l'abnégation, le civisme, l'esprit de service... Réelles ou fabulées, peu importe, ces qualités attribuées au défunt appartiennent à l'univers spirituel, c'est-à-dire à la vie de l'esprit qui rend la vie humaine désirable, malgré ses violences. Dans le travail de deuil actualisé par le rituel, elles composent la singularité du sujet décédé, pour ceux qui lui survivent, et donnent appui à leur propre espérance.

On comprend mieux dès lors ce qu'impliquent ces liturgies, quand on dit qu'elles jettent des ponts entre l'espace domestiqué de la vie ordinaire et l'étrangeté de l'espace de l'Autre. Est liturgique, en fait, tout geste, toute parole, qui contribue, à partir de la dispersion de ses participants, à former la communauté de leur destin. Cela peut se dire des liturgies chrétiennes, où cette contribution devient proprement sacramentelle (voir Radcliffe, 2003). Cela doit se dire aussi des liturgies séculières. Qu'ils soient religieux ou profanes, les rituels contemporains sont placés devant le même problème : celui de la dispersion de leurs participants et de l'éclatement conséquent des signifiants du sens. Ils rencontrent donc un même défi : inventer des signifiants pouvant soutenir la dynamique humaine confrontée aux limites, contrer cette dispersion tout en respectant la vérité des personnes en présence.

C'est ici que la musique joue son rôle spécifique. À la manière de l'ornementa-

tion d'un navire qui lui permet de prendre le vent et de contrôler sa course, elle donne place à une communauté d'émotion, malgré les tourbillons de l'existence, dans la reconnaissance de la beauté. Les sons, les jeux harmoniques et les rythmes, les chants auxquels on participe comme ceux qu'on écoute, appellent ainsi l'être à se mobiliser pour du sens qui, autrement, lui échapperait.

Le bleu du ciel ne peut pas se dire, sinon par une plate proposition : « Le ciel est bleu. » Mais chaque fois que des regards convergents s'en approprient la réalité, il acquiert pour ceux-ci une consistance et une valeur nouvelles. Le ciel n'est jamais bleu de la même façon. Il en va de même de l'intimité de l'être dans son expérience de la perte et son désir de construire du sens à partir de cette perte. Le sens ne peut prendre consistance que dans les regards convergents d'une communauté en devenir. L'expérience intime, celle de la perte et du désir, est incommunicable par le langage ordinaire, non parce qu'elle est réfractaire au partage et à la solidarité, mais parce que ce langage en fait immédiatement une chose publique, instituée, finie. Le langage ordinaire, en conséquence, demeure court devant l'intimité (voir Bouveresse, 1976).

Le travail de deuil est aussi le lieu de « la solitude la plus originaire et la plus essentielle, où disparaissent tout faux-fuyant et toute adhésion qui ne seraient que d'établissement » (Cugno, 2004). Or c'est là, précisément, qu'intervient la musique. Parce qu'elle mobilise l'intimité de l'être en deçà et au-delà des mots, elle peut non seulement accompagner les actes par lesquels les humains apprennent à survivre à l'expérience des limites, de la perte et de la mort, mais elle est un agent effectif de ce travail de survie. Elle devient alors non seulement soutien de la communauté en émergence, mais créatrice de cette communauté. Là où les mots manquent, en deçà des mots, elle porte l'émotion à l'ordre des signifiants. Là où manquent les mots, quand ils sont devenus impuissants, elle effectue une traversée des frontières qu'on pourrait tout aussi bien appeler transcendance.

Bibliographie

ADORNO, T.W. (1974). *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc JIMENEZ, Paris, Klincksieck.

ALBERT, J.-P. (1997). *Le sang et le ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris, Aubier, coll. « Historique ».

BASCHET, J. (2004). *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Aubier, coll. « Historique ».

BERGER, P. (1971). *La religion dans la conscience moderne*, Paris, Centurion.

BOUVERESSE, J. (1976). *Le mythe de l'intériorité*, Paris, Éditions de Minuit.

COMPTE-SPONVILLE, A. (1996). *Impromptus*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques ».

CUGNO, A. (2004). « L'intime », *Études*, décembre, p. 627.

DOSSE, F. (2002). *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris, La Découverte.

GAUCHET, M. (1985). *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard – NRF.

LEMIEUX, R. (2000). « L'art d'apprêter les restes. Lieux et enjeux éthiques de l'intervention auprès des humains », *Laval théologique et philosophique*, vol. 56, n° 3, novembre, p. 509-529.

PAMUK, O. (2006). *Mon nom est Rouge*, trad. du turc par Gilles AUTHIER, Paris, Gallimard.

RADCLIFFE, T. (2003). « Prédication : sortir de l'ennui ! », *Études*, janvier, p. 63-74.

RIVIÈRE, C. (1995). *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France.

SAUSSURE, F. DE (1975 [1925]). *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

VASSE, D. (1974). *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil.

Notes

1. On aura compris que nous utilisons dans ce texte deux graphies pour le mot « autre ». En italique et avec la minuscule, l'*autre*, désigne les manifestations empiriques de l'altérité, dont *les autres*, *autrui*. Avec la majuscule et sans italique, l'Autre désigne l'instance de l'altérité et les représentations qu'on s'en donne.
2. Ce qui renvoie à la définition même de la religion selon Peter Berger : « l'établissement, à travers l'activité humaine, d'un ordre sacré englobant toute la réalité, i.e. d'un cosmos sacré qui sera capable d'assumer sa permanence face au chaos » (1971, p. 94).
3. Ce qui est aussi une étymologie possible du mot *religion* : à côté de *religare* (relier) et *relegere* (relire), *re-eligere*, ré-élire l'Autre sur lequel on porte le regard constitutif du sens. On la trouve notamment chez Thomas d'Aquin, dans son traité sur la vertu de religion.
4. Le Prix Nobel de littérature en 2006, Orhan Pamuk, développe précisément cette thématique dans son roman *Mon nom est Rouge*.
5. L'œuvre expressionniste d'un Edward Munch, par exemple, témoigne dès le début du XX^e siècle d'une telle esthétique de la souffrance. *Le cri* en est sans doute l'exemple le plus connu.
6. Dont à peu près la moitié au vingtième siècle et 15% au cours des deux dernières décennies.
7. Le *Dies Irae* du *Requiem* de Luigi Cherubini (1760-1842) est interprété par le Chœur de l'UQAM et l'Orchestre de la Société philharmonique de Montréal sur le CD qui accompagne ce numéro de *Frontières*.
8. Les dates indiquées sont celles de la création des œuvres.