



> Le lycée Chateaubriand

Pierre-Henry Frangne : "L'Art et la Mort. Hegel et Monteverdi" - Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes durant l'année universitaire 1998-1999.

Pierre-Henry Frangne est maître de conférences en philosophie de l'art et en esthétique à l'université Rennes 2 Haute Bretagne. Il est directeur-adjoint de l'UFR Arts, lettres et communication de cette université. Il co-dirige Aesthetica, collection d'ouvrages d'esthétique aux Presses Universitaires de Rennes. Il a publié L'Invention de la critique d'art (sous la dir., avec Jean-Marc Poinot), PUR, 2002 ; La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905), PUR, 2005 ; Alpinisme et photographie (1860-1940) (avec M. Jullien et Ph. Poncet), Les éditions de l'Amateur, 2006 ; une édition avec introduction et commentaire de La Description de l'île de Portraiture (1659) de Charles Sorel, L'insulaire, 2006.

© : Pierre-Henry Frangne

## L'ART ET LA MORT

### Hegel et Monteverdi

*Le doux son de la plainte doit, même dans la souffrance, imprégner et décanter les douleurs, de telle sorte qu'il puisse sembler valoir la peine de souffrir ainsi pour qu'une plainte de ce genre puisse être entendue. Telle est la douce mélodie, le chant dans tout art.*

Hegel[1]

Il y a sans doute quelque inquiétude (la vôtre comme la mienne) à commencer une réflexion sur les rapports entre l'art et la mort. La première raison vient du fait que les deux notions sont considérées dans notre tradition littéraire et philosophique comme se tenant aux confins de l'intelligibilité, de l'inatteignable ou de l'indicible et ce d'autant plus que la mort comme l'art sont pensés, la plupart du temps depuis Platon, comme des seuils au travers desquels se livre l'Absolu. La seconde raison vient du fait que la solidarité entre l'art et la mort se déploie dans un grand nombre de directions ouvrant à la quasi totalité des œuvres. On peut repérer au moins trois directions. a) La mort est d'abord un objet privilégié de représentation artistique; elle est sans doute le thème qui parcourt avec le plus de constance

notre histoire de l'art. b) L'œuvre d'art apparaît couramment comme le moyen privilégié de conjurer la mort du créateur, de permettre sa survie. c) L'art participe d'un ensemble de rites ou de cérémonies qui engagent l'attitude d'une société à l'égard des défunts. C'est la superposition des discours possibles (ici métaphysique, historique, poétique, anthropologique) qui attise l'inquiétude de se trouver devant un domaine infini faisant courir, à celui qui en commence l'exploration, le risque de la généralité, de la banalité ou du discours inspiré. Pour se rassurer, deux manières sont possibles : choisir une direction arbitrairement et s'y tenir; ou prendre cette inquiétude pour objet, la creuser en quelque sorte et la choisir pour guide, en remarquant qu'elle vient du fait qu'il y a très peu d'expérience (celle de la mort et celle de l'art) qui soient susceptibles de se ranger dans les quatre directions que nous venons de signaler[2]. Ce simple fait inclinerait alors à penser l'existence d'une intimité conceptuellement forte entre l'art et la mort, intimité d'autant plus surdéterminée historiquement que nous appartenons à la culture chrétienne qui tue son dieu, le mange (« religion de cannibales » disait Diderot) et le vénère sous la forme d'un cadavre sanguinolent cloué sur une croix. Mais ce champ conceptuel et historique demeure trop flou. Pour le circonscrire, encore faut-il prendre sur lui un point de perspective singulier et en même temps radical dont le déploiement montrera, je l'espère, la validité ou la pertinence. Ce point de vue théorique singulier sera celui de la philosophie hégélienne; et il sera radical dans la mesure où, et je commencerai à en faire la démonstration, cette philosophie peut être considérée comme la première philosophie authentique de la mort, comme une véritable philosophie de l'inquiétude.

#### 1) Hegel ou la véritable pensée de la mort

Cette thèse concernant Hegel est doublement paradoxale : d'abord à la lumière de la tradition philosophique qui ne cesse de méditer sur la mort et de penser l'âme, depuis Plotin et Augustin, comme essentiellement inquiète. Ensuite en regard de bien des aspects de l'hégélianisme ou de l'image que beaucoup s'en font : l'image caricaturale d'un système clos où tout est donné d'avance et où toutes les scissions sont *in fine* et pour toujours résorbées.

Pour la tradition philosophique force est de constater que la mort comme *néant* ou comme *passage* est pensée la plupart du temps : soit comme indifférente (stoïcisme), soit comme rien (épicurisme), soit enfin comme une victoire de l'âme sur le corps ou le sensible. Dans l'ensemble des grandes philosophies préoccupées par le salut éternel (christianisme) ou par l'accès à l'immutabilité du vrai (platonisme), la mort est certes un événement important, mais qui n'est pas essentiel en regard de l'éternité. Ou inversement, quand elle n'est pas le « chemin de la vérité[3] », la mort demeure inessentielle au regard de la vie par rapport à laquelle elle est absolument autre ou radicalement étrangère (point culminant avec Spinoza pour lequel le réel est productivité pleinement positive). La mort n'a ici aucun aspect

paradoxal; elle n'a aucun « aiguillon » comme dit Blanchot, parce que sa négation n'est pas une négativité *i.e.* une puissance « d'effritement » (une continuité de la négation) de l'essence de l'individu ou de la totalité. Constamment reprise dans la perspective inébranlable d'une signification totale du réel, d'une disponibilité du sens, la mort n'a, en fin de compte ici, aucune prise ni aucune importance : toujours détient-elle un sens. La pensée authentique de la mort se trouve alors dans des philosophies de l'*indisponibilité du sens*, des philosophies du branle généralisé du monde dans lequel aucune assise, aucune certitude fondamentale n'est garantie. Mais même Montaigne, qui est ainsi un grand philosophe de la mort c'est-à-dire de la présence de la mort en chaque instant, même Montaigne donc évacue finalement le problème qu'elle pose. Renonçant certes à toute assise mais cherchant cependant l'équilibre précaire et dynamique d'une assiette, Montaigne envisage la mort de trois manières co-présentes dans l'ensemble des *Essais* : a) soit en montrant que le moment de ma mort est le point fixe à partir duquel ma vie, qui n'est que « rhapsodage et bigarrure », acquiert une certaine unité (vivre alors c'est se mettre par avance dans ce point de vue qui est celui de la philosophie); b) soit en pensant que la mort, diffuse à travers toute ma vie, est aussi labile et inconsistante que la vie même et qu'il n'y a pas à s'en effrayer; c) soit enfin et par un mouvement d'extériorisation comparable à celui qu'effectue Épicure, en faisant de la mort un dehors radical qui ne nous concerne « ny mort ny vif[4] ». Cette oscillation de la pensée montaignienne est significative : cette pensée est et n'est pas à la fois une pensée de la mort. « Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage[5] » dit Montaigne. Cela suppose la présence dissolvante de la mort certes. Mais cette peinture est entièrement tournée vers une présence à saisir dans sa précarité même et qui est celle de la vie pleine. Comme le dit Starobinski dans un bel oxymore : Montaigne est le philosophe de « la plénitude éphémère[6] » comme Friedrich Schlegel disait qu'il était lui-même le philosophe de la « plénitude du chaos ». Mais chez Montaigne cet oxymore permet tous les renversements : du plein au vide, de la vie à la mort, de l'être au néant, de la consonance à la dissonance, de la veille au sommeil : « Nous veillons dormans, et veillans dormons[7]. » Il y a donc en même temps chez Montaigne, une inquiétude et un bonheur de l'oscillation ; une inquiétude face à la séparation et à l'incommunication, mais un bonheur de la conciliation des opposés dans laquelle finalement la consonance (qui est celle de son écriture, de son œuvre voire de son moi) semble l'emporter sur la dissonance.

Nostre vie est composée, comme l'harmonie du monde, de choses contraires, aussi de divers tons, doux et âpres, aigus et plats, mols et graves. Le musiciens qui n'en aimerait que les uns, que voudrait-il dire ? Il faut qu'il s'en sache servir en commun et les mesler. Et nous aussi, les biens et les maux qui sont consubstantiels à notre vie. Notre être ne peut sans ce mélange, et y est l'une

bande non moins nécessaire que l'autre[8].

La mort pour Montaigne est dans et/ou hors la vie. Elle est néant et/ou passage. Mais dans cette oscillation et cette hésitation, elle n'est pas tragique. Pour qu'elle le devienne, c'est-à-dire pour qu'elle devienne vraiment, à mon sens, la mort, il faut passer à une autre manière de penser qui est proprement hégélienne, manière de penser qui n'oscille pas, qui ne renverse pas ni ne réconcilie, mais qui au contraire approfondit et, pour utiliser une métaphore mallarméenne que j'avais utilisée tout-à-l'heure subrepticement, qui *creuse* la mort. Creuser la mort, c'est aller jusqu'au bout de sa puissance dissolvante ou séparatrice, la penser non comme néant, non comme rien, non comme passage mais comme *négativité*.

Faire de la philosophie hégélienne la première pensée véritable de la mort apparaît comme paradoxal si on l'embrasse de loin. De ce point de vue qui a sa valeur et sa vérité, elle doit être conçue comme une philosophie de la créativité et de la totalité. Cette totalité se déploie par la puissance du négatif ou la contradiction qu'elle détient et soutient, pour parvenir au terme d'un long processus qui est comme une longue odyssee, à une réconciliation de tous les aspects du réel. Selon Hegel, la pensée est identique à l'être, mais elle ne conquiert cette vérité, c'est-à-dire cette identité, qu'à la fin d'un cheminement toujours risqué et chèrement payé par lequel la pensée s'apparaît à elle-même en s'identifiant au réel et en faisant du réel son œuvre. Ce cheminement est risqué parce que, en lui, la pensée s'effectue ou se réalise, et qu'elle ne peut le faire qu'en sortant de soi-même, qu'en s'aliénant ou se faisant autre que soi-même dans un monde qui est son propre résultat. Ce monde est celui de la culture et de l'histoire par lesquels la pensée ou l'esprit s'est aliéné pour, à l'image d'Ulysse retournant dans sa patrie, se connaître lui-même comme liberté et effectuer pleinement cette liberté. On a donc là l'affirmation d'une réflexivité c'est-à-dire d'une structure circulaire du réel et de la pensée qui permet à Hegel de concevoir la philosophie comme encyclopédie.

Mais rapprochons-nous un peu plus de cette pensée pour laquelle le vrai est la totalité. Ce cercle, ou plutôt comme dit Hegel lui-même, ce « cercle de cercles » dont chaque partie est elle-même une totalité organisée, n'a à *aucun moment*, la tranquillité de la clôture, de la continuité, de l'harmonie où tous les moments précédents seraient oubliés (résorbés et détruits) à l'instant final du retour sur soi. La difficulté d'une courte présentation de la philosophie hégélienne vient justement du fait qu'elle donne inévitablement (par les images du cercle, du chemin, du processus) le sentiment que Hegel est le philosophe de la présupposition, de la clôture, de la quiétude de la signification. Or c'est l'inverse qui est vrai : chez lui et bien plus radicalement que pour n'importe quel autre philosophe, *il n'y a aucune fixité* : ni celle d'une détermination ou d'un prédicat; ni celle d'un substrat donné; ni celle d'une mise en relation de propriétés; ni celle enfin du sujet connaissant et de l'objet connu[9].

Du même coup ce sont les idées de commencement, d'achèvement, de fondation qui perdent leur raison d'être puisqu'elles ne la détiennent que du point de vue du sujet et de sa représentation. Le devenir est la substance du monde si tant est que les termes de substance et de monde aient encore ici le sens que traditionnellement nous leur attribuons. Le devenir (qui est pour Hegel et pour la première fois dans l'histoire de la philosophie la première catégorie de la pensée) est « l'agitation et l'inquiétude absolue » ou, si l'on veut et comme le dit parfaitement Jean-Luc Nancy dans un très beau livre[10], *l'agitation et l'inquiétude comme absolu*.

On comprend alors mieux le sens de la dernière formule de la *Phénoménologie de l'esprit* qui dit que :

l'histoire conçue (ou selon les traductions) l'histoire comprise conceptuellement, forme la recollection et le calvaire de l'esprit absolu (autre trad. : le souvenir et le golgotha), l'effectivité, la vérité et la certitude de son trône, sans lequel il serait solitude sans vie ; c'est seulement – du calice de ce royaume d'esprits que monte à lui l'écume de son infinité.

Il y a certes ici triomphe et progrès de l'esprit, mais il n'y a pas cette réconciliation dont je parlais à l'instant et qui appartient à un Hegel plus simplifié que véritablement compris. L'esprit apparu à lui-même, libre et infini, vit de la mort des moments douloureux qui lui ont permis d'advenir et qui continuent en lui de vivre et de manifester leur présence. Dès lors, son infinité n'est jamais assurée ou stable. Elle est toute bruissante et mouvante de ce calvaire (qui est aussi un ossuaire) qu'elle n'a pas dépassé parce que, chez Hegel, tout dépassement est une conservation (*Aufhebung*), tout dépassement est comme le dit bien Derrida une *relève*. La vraie mort de l'esprit, c'est de se croire libéré de la mort dans une transcendance qui se pense illusoirement intacte et inatteignable. Au plan de ce que Hegel appelle le savoir absolu (qui n'est pas un savoir absolu ni un savoir de l'absolu), c'est-à-dire au plan des formes les plus sophistiquées de la pensée ou de la spiritualité (art, religion, philosophie), les hommes qui croient, créent ou pensent n'en continuent pas moins de désirer, de lutter, de souffrir et de mourir. Plus même, c'est ici qu'ils ont une conscience particulièrement aiguë du malheur engendré par leur lutte et leur mort. Ainsi le moment du triomphe si l'on veut est aussi celui d'une précarité fondamentale qui prend la forme du bouillonnement de l'écume ou de ce que Hegel appelle, à plusieurs endroits de son œuvre, un tremblement. Ce tremblement dit existentiellement et métaphoriquement l'absence initiale de sens qu'il y a en toute mort et la nécessité dans laquelle se trouve l'esprit d'affronter cette absence pour avoir une chance de saisir, de faire plutôt, la présence d'un sens. Hegel est donc le premier philosophe de la mort pour deux raisons essentielles[11] : a) parce que pour lui elle est radicalement privée de signification et donc elle est privation de signification; b)

parce que comme telle, la mort est la condition de l'apparition de cette signification, non par un saut dans la pureté de la transcendance mais par un approfondissement de l'immanence dans laquelle on ne quitte jamais la présence de la mort. Maurice Blanchot explicite parfaitement la position hégélienne dans *L'Espace littéraire*[12] :

Dès qu'il se rassemble tout entier sur lui-même dans la certitude de sa condition mortelle, c'est alors que le souci de l'homme est de rendre la mort possible. Il ne lui suffit pas d'être mortel, il comprend qu'il doit le devenir, qu'il doit être deux fois mortel, souverainement, extrêmement mortel. C'est là sa vocation humaine. La mort, dans l'horizon humain, n'est pas ce qui est donné, elle est ce qui est à faire : une tâche... ce qui devient la source de notre activité et de notre maîtrise.

Dit autrement : chez les animaux la mort est passivité ; elle est reçue de l'extérieur. Chez l'homme, elle est une œuvre qui acquiert un sens du fond de son absence de sens. L'homme se caractérise ainsi par son désir de mortification. Pour l'homme, mort et liberté ne font qu'un.

Précisons que la liberté de mourir n'est pas celle du suicide. Car le suicidé, rigoureusement, ne meurt pas. Il est pris en effet dans cette logique absolument non hégélienne (et qui est plutôt stoïcienne ou épicurienne), celle de l'absolue séparation entre la vie et la mort, entre l'être et le néant. Le suicidé volontaire qui cherche un sens à sa mort par la pureté d'un geste et d'une volonté est dans l'illusion car, en se tuant, il ne la rencontre pas et finalement s'en dépossède. « Il manque à celui qui veut mourir le temps, le présent où il lui faudrait prendre appui pour mourir[13]. » Ce qui veut dire que la liberté absolue comme négativité absolue ne peut produire qu'une mort sans signification si elle désire se tenir dans toute sa pureté. C'est le cas de la Terreur révolutionnaire que Hegel analyse au chapitre 6 de la *Phénoménologie de l'esprit* et qui peut être considérée comme un suicide collectif. La Terreur est le moment de la liberté absolue; liberté absolument pure « sans qu'une puissance quelconque soit en mesure de lui résister[14] ». Cette liberté est immédiate : parce qu'elle n'est pas engagée dans les méandres ou les défilés d'une opération ou d'une œuvre (ce que Hegel appelle une *Hemmung*, un frein), parce qu'elle n'a d'autres contenus qu'elle-même, elle ne peut produire que l'absolue destruction. Dans la Terreur se manifeste la liberté comme pure négativité ; mais cette liberté est incapable de s'effectuer authentiquement, ou alors elle ne peut le faire qu'en engendrant une mort qui est « la plus froide, dit Hegel, et la plus plate, sans plus de signification que de trancher une tête de chou ou d'engloutir une gorgée d'eau[15] ». Ce qui se montre dans cette analyse c'est : a) l'identité de la liberté et de la mort ; b) l'idée d'une mort et d'une liberté comme ce qui sépare et qui, comme la guillotine, tranche d'un coup sec ; c) la nécessité de mourir tout en relevant cette mort pour lui donner une signification ; d) qu'œuvrer c'est mourir d'une mort significative, c'est médiatiser la négation dans une opération qui relie certes ce que la mort ou la négativité séparent, mais

qui, également, maintient cette séparation dans l'œuvre. Il y a ici une victoire (et donc une joie) sur l'absence de sens ; mais il y a aussi, conformément à la dernière phrase de la *Phéno*, souffrance voire une cruauté parce que le travail de séparation qui est celui de la mort et de la liberté est perpétuellement relevé (sursumé) dans une temporalité sans fin contrastant singulièrement avec l'instantanéité et l'abstraction de la coupure effectuée par la lame de la guillotine (cette guillotine fonctionne à l'inverse de la machine à tuer de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, cette machine qui rend intelligent[16] parce que le condamné à mort comprend, au moment de mourir et sur son propre corps, le sens de sa condamnation qui s'inscrit en lui et, ce faisant, le tue). Enfin e) L'homme qui se sait mortel, est la mort ou la liberté qui prennent conscience d'elles-mêmes en prenant conscience qu'elles doivent se maintenir et se dépasser en devenant créatrices, en mélangeant la douleur et la joie. Si elles ne le font pas, elles s'entrechoquent et disparaissent.

On peut alors lire ces différents aspects en un des textes les plus cités de Hegel, texte fondamental donc, commenté entre autres par Bataille et qu'Yves Bonnefoy a mis en exergue d'un de ses premiers livres de poésie intitulé significativement *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Extrait de la préface de la *Phéno*[17], le texte dit ceci :

L'activité de diviser (de séparer) est la force et le travail de l'entendement, la puissance la plus étonnante et la plus grande qui soit, ou plutôt la puissance absolue. Le cercle qui repose en soi fermé sur soi, et qui, comme substance, tient tous ses moments, est la relation immédiate qui ne suscite aucun étonnement... La mort, si nous voulons nommer ainsi cette irréalité, est la chose la plus redoutable, et tenir fermement ce qui est mort, est ce qui exige la plus grande force. La beauté sans force hait l'entendement, parce que l'entendement attend d'elle ce qu'elle n'est pas en mesure d'accomplir. Ce n'est pas cette vie qui recule d'horreur devant la mort et se préserve pure de la destruction, mais la vie qui porte la mort, et se maintient dans la mort même, qui est la vie de l'esprit. L'esprit conquiert sa vérité seulement à condition de se retrouver soi-même dans l'absolu déchirement.

Deux remarques :

1) L'esprit est infini, non en tant qu'il est capable de se projeter en dehors de sa finitude comme le héros de la morale nobiliaire, comme le suicidaire Kirilov des *Possédés* de Dostoïevsky, comme le mystique à la mode chrétienne ou plotinienne, mais en tant qu'il est capable de *séjourner* dans sa propre finitude. Séjourner suppose de ne pas mourir car ce serait tomber dans cette « irréalité ». Séjourner veut dire maintenir sa mort dans l'horizon de la vie et non vouloir conquérir une sur-vie. L'esprit est libre s'il renonce et à la mort et à l'immortalité. Dit autrement, l'esprit est vivant s'il soutient en même temps les deux pôles de ce qui constitue sa propre contradiction, ce que Hegel appelle son « déchirement »

consistant à regarder « le négatif en face » et donc à « convertir le négatif en être ».

2) On trouve chez Hegel au moins trois exemples de ce face-à-face avec la mort qui est une lutte et une conversion.

a) *L'amour*. Dans la note du § 573 de *L'Encyclopédie* Hegel « ne peut se retenir[18] » de citer le poète persan Djalâl-ud-Dîn Rûmi :

*Mourir met fin sans doute à la peine de vivre,  
La vie pourtant frémit d'effroi devant la mort.  
Ainsi frémit d'effroi devant l'amour un cœur,  
Comme s'il était menacé de mourir.  
Car, où s'éveille l'amour, là meurt  
Le Je, le ténébreux despote.  
Toi, laisse-le mourir dans la nuit  
Et respire librement à la première lumière du matin !*

Conformément à ce que dit Hegel dans ses textes de jeunesse, l'expérience amoureuse est l'expérience d'un frémissement ou d'un tremblement comparable à celui qui nous saisit face à la mort. L'amour est l'expérience de l'union des amants mais en même temps de la crainte de leur séparation dont l'horizon ultime est la mort de l'un ou l'autre. La sursumption de l'union et de la séparation s'effectue dans la naissance d'un enfant qui suppose l'union et la séparation, l'amour des parents et leur mort. Donner naissance à un enfant relève du sacrifice (il faut être parent pour le savoir !) et de la mortification : voir naître son enfant c'est non seulement voir ce moment de liberté heureux et douloureux où l'enfant n'aura plus besoin de moi, c'est voir sa propre mort, mais c'est produire sa propre mort, non une mort « plate » évidemment, mais une mort signifiante et humaine parce que dépassée-conservée par l'enfant[19].

b) Deuxième exemple de crainte et de tremblement : ceux de *la conscience* analysée par Hegel au chap. 4 de la *Phéno*. On sait que le processus de la conscience s'enracine dans la vitalité dont l'opération principale est le désir. Le désir est pur mouvement de négativité; il est le manque au fond duquel se marque la présence de la mort. Seulement le désir est incapable de se satisfaire définitivement car en se niant dans la satisfaction, il détruit l'objet de cette satisfaction (j'insiste : chez Hegel, le sujet ne s'appropriera l'objet ; il ne le maîtrisera jamais ne serait-ce qu'épistémologiquement). Le désir doit alors se faire désir de désir, désir d'un autre sujet. Or de désir prend nécessairement la forme d'un combat à mort par lequel chacune des consciences va effectuer sur soi, mais par l'intermédiaire de l'autre, la négation, en prenant le risque de sa propre mort. Montrer à l'autre que l'on est pas une simple chose vivante (mais une personne qui a une valeur[20]) en risquant justement de mourir au sein d'un combat dont le but est ainsi la reconnaissance comme valeur : telle est la contradiction et la précarité de la conscience face à cette mort qui est, selon l'expression de Hegel, « le



maître absolu » et près duquel elle doit nécessairement séjourner. Mais si ce séjour implique la proximité avec la mort, il implique aussi son rejet *i.e.* la vie de la conscience. Au terme du combat alors, la conscience vaincue comprend que cette vie lui est autant nécessaire que la reconnaissance et qu'il faut ainsi la sauver en échange de sa soumission et de sa non reconnaissance par l'autre. Or cette compréhension prend la forme de « la peur<sup>[21]</sup> ». Hegel écrit :

La conscience a précisément éprouvé l'angoisse non au sujet de telle ou telle chose, non durant tel ou tel instant, mais elle a éprouvé l'angoisse au sujet de l'intégralité de son essence, car elle a ressenti la peur de la mort, le maître absolu. Dans cette angoisse, elle a été dissoute intimement, a tremblé dans les profondeurs de soi-même, et tout ce qui était fixe a vacillé en elle. Mais un tel mouvement, pur et universel, une telle fluidification absolue de toute subsistance, c'est là l'essence simple de la conscience de soi, l'absolue négativité... qui est donc *en* cette conscience même.

La peur de l'autre au terme du duel engendre, vous le voyez bien, comme une révélation du vrai : la peur n'est pas essentiellement peur de quelqu'un ou de quelque chose ; elle est peur absolue, où « tout a vacillé », « tout s'est fluidifié » dans un processus de dérélition radicale. Or, si ce vacillement et ce tremblement affectent la conscience dans toute son intimité, c'est parce que la conscience est ce tremblement et ce vacillement, c'est parce que ce tremblement, qui est celui du désir, de la liberté, de la conscience et de la raison, est la présence de la négativité de la mort qu'il faut avoir la force de soutenir. C'est dans le tremblement que se révèle le monde comme tremblement et devenir. Le maître qui n'a pas tremblé devant la mort est donc une figure dialectiquement morte, c'est-à-dire figée, qui croit illusoirement à la fixation ou la pérennité de sa propre maîtrise, qui croit donc bêtement à l'immortalité.

c) Troisième exemple de tremblement : *le tremblement esthétique* auquel je voulais parvenir au terme d'une marche d'approche, longue mais conforme je crois à la nature du terrain.

## 2) Le tremblement de l'art

Pourquoi privilégier le tremblement esthétique puisque l'on voit que toute la philosophie hégélienne est parcourue par toute une série d'expériences dans lesquelles se délivre la précarité et la mortalité de toute chose ? Deux raisons. 1) La raison essentielle vient du fait que l'art est cette activité où se manifeste avec le plus de force ou de puissance cette vérité hégélienne que j'ai essayé de développer devant vous. Le tremblement esthétique est sans doute plus médiatisé ou intellectualisé que le tremblement de tout l'être dans le combat; mais dans une certaine mesure et à cause de cela, il est plus vif parce que plus conscient de lui-

même. Rappelez-vous l'image de l'ossuaire : le tremblement esthétique est riche des tremblements logiquement antérieurs qui sont dépassés et maintenus dans tous les déchirements qu'ils supposent. S'il est légitime de mettre en exergue la tremblement esthétique, c'est peut-être parce que, dans l'art, la contradiction qui est le cœur de l'esprit entre la négativité qu'il est et la créativité qu'il fait (alors que la distinction entre être et faire n'a pas de sens pour Hegel : l'esprit fait aussi sa propre négativité car il doit en avoir la « puissance »), cette contradiction donc accède à son plus haut point d'incandescence, à ce moment où la déchirure qui est la nature de l'esprit peut à tout moment se déchirer elle-même. 2) Seconde raison : dans l'art, le risque et la souffrance pour l'esprit sont proportionnels à son développement et sa liberté ; mais aussi dans l'art, l'esprit court le risque finalement plus grand de se croire, à l'image du maître de la dialectique du maître et du serviteur, émancipé de la mort, complètement purifié d'elle dans une immortalité dont nous avons vu l'aspect parfaitement illusoire. C'est pour ces deux raisons que Hegel privilégie lui-même le tremblement esthétique dans le texte de la préface de la *Phéno* que j'ai lu plus haut et qui disait que « la beauté sans force hait l'entendement, parce que l'entendement attend d'elle ce qu'elle n'est pas en mesure d'accomplir ». Quelle est donc cette beauté sans puissance ou exsangue ? Quelle est cette beauté forte et vivante ? On l'aura compris, la première est celle qui se croit victorieuse de la mort (car telle est la véritable mort) ; la seconde est « celle qui ne s'en garde pas pure ».

Déterminer la beauté sans force oblige à se tourner vers *L'Esthétique*. La thèse centrale de ces leçons c'est que l'art est l'esprit qui se manifeste sous forme sensible, l'esprit qui se figure lui-même dans une forme qui n'est pas détachable de lui-même. Or dans ce processus de figuration où d'information existe cependant et continûment la lutte de la pensée et du sensible. L'art est un moment spirituel de sérénité dit Hegel; il est aussi un combat. Parce qu'il est sérénité, l'art est l'idéal (harmonie d'un contenu et de la forme); parce qu'il est combat, il est un processus historique ou cet idéal se cherche, se trouve et se dépasse. Le moment où l'idéal se trouve est, comme l'on sait, l'art grec qui crée, dans et par la statue du dieu, une forme en tout point adéquate à l'idée que les Grecs se font de leur dieu : une totalité singulière et finie entièrement dégagee ou purifiée des imperfections du temps, de la contingence et de l'individualité. Le moment grec de l'art que Hegel appelle l'art classique est ainsi le moment du triomphe de l'esprit sur la matérialité, ce moment où il l'a entièrement pénétrée pour se fondre et se retrouver en elle. Telle est la beauté parfaite et en ce sens indépassable. Mais ce caractère indépassable est aussi le signe de sa limite, et le risque de l'art grec c'est de se croire définitivement vainqueur de la mort, de la finitude et de l'imperfection. La beauté grecque est-elle la beauté sans force dont nous parlons ? Oui et non. Oui parce que s'il n'y a rien de plus beau que l'art grec, il y a quelque chose de plus

haut, de plus conforme à la nature de l'esprit qui doit s'aliéner dans l'imperfection, la laideur ou la contingence pour manifester vraiment son infinité et sa puissance. Cet art plus spirituel est évidemment l'art romantique, l'art chrétien, qui représente l'homme-dieu et le dieu-homme dans l'obscénité de sa souffrance et de sa mort. Mais la véritable beauté sans force n'est pas vraiment la beauté grecque dans la mesure où cette beauté appartient à un moment de la culture qui ne pensait pas l'esprit comme aliénation et qui ne pouvait penser la mort comme absence complète de signification. La beauté sans force est plutôt celle de ceux qui croient que la beauté grecque est encore une beauté pour notre temps qui connaît pourtant cette mort insignifiante, qui sait qu'il ne peut s'en garder pur et qui sait que Dieu est mort.

On a souvent entendu les gens se plaindre, dans la période récente, du déclin de l'art classique, et un certain nombre d'écrivains ont plus d'une fois traité le thème de cette nostalgie des dieux et des héros grecs. Ce deuil est alors principalement exprimé en opposition au christianisme, auquel on voulait bien reconnaître qu'il puisse contenir la vérité supérieure, mais avec cette réserve que, si l'on prenait en considération le point de vue de l'art, on ne pouvait faire autrement que de déplorer ce déclin de l'antiquité grecque. C'est le contenu des *Dieux de la Grèce* de Schiller...[22]

La beauté morte est celle des hommes qui veulent finalement réanimer, en une sorte d'acharnement thérapeutique et esthétique, la beauté grecque : ceux qui refusent comme Schiller ou Novalis (« l'un de ces très nobles cœurs... qui furent entraînés vers la vacuité de certains intérêts, vers cette crainte malade de l'effectivité et... dans une complète consommation de l'esprit[23] ») l'impureté et la déchirure de la beauté[24]. Hegel montre que la beauté à l'époque moderne doit fuir deux écueils et comme deux morts possibles : celle de Novalis qui cherche la pureté et l'immortalité (on pense aussi à la peinture de G. Moreau ou de Puvis de Chavannes qui ressuscitent les mythes grecs à une époque où il est impossible d'y croire); celle aussi mais opposée de Jean Paul Richter par exemple qui fait de l'ironie, c'est-à-dire de la négativité de l'esprit qui divise ou sépare, le principe de l'art, mais qui pousse trop à bout cette logique destructrice en engendrant des œuvres suicidaires au sens que nous avons dit plus haut, des œuvres sans forme et finalement sans contenu, enfermées qu'elles sont dans leur propre réflexivité, négativité et liberté absolues ou abstraites. Entre ces deux morts de l'art où se joue, pour nous, le destin de l'art moderne, se tient « la beauté puissante » qui ne cherche pas à échapper à la mort, mais qui ne cherche pas non plus à l'engendrer en détruisant l'œuvre. Cette beauté vivante parce qu'elle soutient la mort (et, ce faisant, tremble) ne cherche ni la consolation (comme ce sera le cas chez Schopenhauer) ni le malheur ou la douleur. Elle sait seulement qu'elle doit (exigence conforme à la vérité) passer par le chemin de la souffrance, de la séparation et de l'imperfection. Je voudrais ainsi finir mon exposé par l'analyse d'un exemple où toutes les

réflexions que j'ai faites vont, je l'espère, venir se condenser et trouver leur illustration. Il s'agit d'une œuvre musicale parce que la musique est justement un art de cette « fluidification » dont je parlais tout à l'heure, de cette vibration ou tremblement du son et de la voix qui donnent à entendre et à penser la nécessité du mourir dans le vivre, de l'abolition dans la création. Cette musique est celle du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* que Claudio Monteverdi écrivit pour le carnaval de Venise en 1624 et qu'il publia en 1638 dans le livre 8 de ses madrigaux intitulé *Madrigali guerrieri et amorosi*. Ce madrigal met en musique les stances 52 à 68 du chant XII de la *Jérusalem délivrée* écrite par l'ami de Monteverdi Torquato Tasso. Ces stances racontent le duel à mort, amoureux et guerrier tout à la fois, entre le chrétien Tancredi et la musulmane Clorinde.

L'écoute achevée, le *Combattimento* semble parfaitement illustrer l'avis de Nikolaus Harnoncourt : de leur naissance chez Monteverdi à leur fin après Mozart, la musique éloquente et le discours sonore dramatique du baroque sont remplacés « dans une large mesure par la peinture à plat du romantisme et du post-romantisme[25] ». D'où vient alors cette profondeur qui nous saisit et, comme le rappelle lui-même Monteverdi dans son « Avant-propos » au 8ème livre de madrigaux, qui saisit la noblesse restant « bouleversée et tellement pris de compassion qu'elle fut sur le point de verser des larmes et qu'il n'y eut pas un applaudissement... » ? C'est que, pour suivre à nouveau la dialectique hégélienne, l'œuvre nous apparaît comme « un mouvement et un déploiement actif ». Or il n'est pas de déploiement sans unilatéralité et division. L'esprit doit ainsi sortir « de son repos pour venir se faire face et s'engager au milieu de l'opposition de la mondanité confuse[26] ». Ce qui choque au point de produire comme un effet de sublime ou de sidération, c'est ainsi cette intensité de l'œuvre qui s'engendre dans la distension et la contradiction afin de demeurer « dans le négatif de soi même ». C'est pour cela que le tremblement ou la vibration du madrigal dans son ensemble sera la reprise, la relève et l'approfondissement des tremblements (des contradictions) superposés des trois combats guerriers, amoureux et religieux. Car seule la violence de la représentation sur elle-même est adéquate à la représentation de la violence. C'est pourquoi les quatre violences vont se déployer devant nous dans un authentique *concerto* au sens qu'invente justement la musique baroque et notamment Gabrieli, au sens de *concours* et d'*opposition*. On peut repérer, pour aller vite, trois contradictions internes ou trop scissions qui motivent l'œuvre et la rendent émouvante.

1) *Le désir*. Tout s'origine en lui car c'est lui qui engendre cette fièvre représentée et qui est celle aussi de la représentation. Le madrigal nous jette sans préalable (donc avec violence) dans l'intimité agitée ou « impétueuse » d'un « huis-clos funèbre[27] » où le désir travaille les personnages de manière à les faire se précipiter l'un vers l'autre, l'un contre l'autre, « comme deux taureaux jaloux » dit Le Tasse. Il faut insister sur « l'un vers et contre

l'autre » car le désir de vie et le désir de mort produisent, comme l'avait indiqué Hegel, un combat qui relie autant qu'il sépare, qui réunit dans la séparation même ou qui fait de la séparation la modalité de l'union. Dans le face-à-face des regards, dans le croisement des épées, dans le contact du fer froid de Tancredi et du sein chaud de Clorinde, dans l'échange final du baptême et du dernier soupir, il y a justement un échange contradictoire du réunir et du séparer qui est le tremblement du désir. Et ce désir prend progressivement des formes de plus en plus hautes : désir bestial, désir de reconnaissance et de l'identité de l'autre, désir de Dieu, jusqu'au désir de Dieu lui-même qui veut « Clorinde servante ». Il y a évidemment, vu l'époque (nous sommes au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, à la fin de la Renaissance italienne marquée par la pensée du florentin Marsile Ficin), de l'*Éros* néo-platonicien dans ce désir. Ficin écrit par exemple :

Un seul et même cercle se définit de Dieu au monde et du monde à Dieu, sous trois noms; en tant qu'il part de Dieu comme principe d'attraction, beauté, en tant qu'il traverse le monde et le ravit, amour, en tant qu'il retourne à son auteur et y conjoint son œuvre, volupté. Ainsi l'amour procède de la beauté et finit dans la volupté[28].

Mais le *Combattimento* ne me semble pas tout à fait conforme à cette conception qui fait de la beauté l'être en tant qu'infiniment désirable. Car nous sommes ici à la fin de l'humanisme, à un moment de vacillement ou de crise que les historiens de la culture ont noté et qui se marque par une conscience accrue de la mort. Si bien que le madrigal de Monteverdi contient bien cette inquiétude qui fait, qu'à la fin, Clorinde ne dit pas « je m'en vais en paix », mais *parait* le dire; qui fait aussi que Tancredi le chrétien est aussi anéanti par son geste qu'Orphée par son regard (*l'Orfeo* date de 1607) et que dans la première partie du madrigal, lui qui lutte contre l'infidèle et qui représente le vrai, est le jouet de la ruse de Clorinde déguisée en chevalier ou complètement victime de ses illusions et de ses impulsions (il apporte comme agresseur inconscient « guerre et mort »). Première (car motrice) contradiction ou hésitation entre le désir conçu comme aspiration à l'être ou comme béance et mort à l'intérieur de l'être : l'unité est définitivement déchirée puisque c'est Tancredi, le chrétien porteur d'unité qui reste à la fin déchiré; et puisque c'est Clorinde, le monstre[29] innommable, mi-homme mi-femme, qui accède, dans la séparation de la mort, à l'unité.

2) *La vision*. Tout le madrigal se déploie aussi sous ce thème. Mais comme pour le désir, la vision est à la fois ce qu'il faut satisfaire et l'obstacle à sa réalisation. Les combattants à plusieurs reprises se regardent. Clorinde doit empêcher la vision de son visage pour pouvoir défier Tancredi piégé par l'apparence. Tancredi lutte pour voir qui il combat mais sa vision et la reconnaissance qui l'accompagne sont signe de mort (*Ahi vista! ahi conoscenza!*). Le

combat, comme celui de Jacob et de l'Ange[30] ( où il est aussi question de la violence, de la blessure, du nom et de l'identité), est paradoxalement nocturne, c'est-à-dire mémorable et mystérieux voire interdit. Comme le dit la troisième strophe « De tels hauts faits si mémorables sont dignes d'un brillant soleil, dignes d'un plein théâtre. » Le madrigal produit ainsi comme une transgression (« Consens que je l'en tire » dit le récitant à la nuit) qui consiste à donner à voir ce qui ne doit pas être oublié et qui pourtant est insoutenable à la vision et proprement irréprésentable : la fureur qui abolit tout art, la férocité qui conduit à la vengeance, la mort. Il faut donc montrer ce qui ne peut ou ne doit pas l'être et le montrer, si l'on peut dire, dans son impossible monstration. La lumière du théâtre ou de l'opéra n'est pas alors celle qui dissipe la nuit et l'anéantit purement et simplement. C'est cette dernière et pauvre lumière que Tancrède réclame illusoirement quand il dit : « Notre malheur est bien qu'ici s'emploie tant de valeur, quand le silence la recouvre. » Non, la lumière de ce théâtre tragique est celle qui veut s'approprier la nuit, « l'accueillir non plus comme limite, mais en elle-même ; dans le jour doit passer la nuit[31] ». C'est pour cela que le madrigal demande à la nuit : « Que brille le souvenir de ton obscurité. » Cette brillance n'est alors pas un scintillement de surface; c'est un rayonnement venu de la profondeur et de la présence de la mort que l'art, par sa virtuosité dépasse et conserve. À cet égard, il est significatif de noter que par deux fois le texte du Tasse insiste sur l'idée que le combat est le lieu où « l'ombre et la fureur abolissent tout art », où « l'art était banni ». La musique est alors prise dans une contradiction redoutable : elle donne à voir et à entendre (contradiction aussi : c'est la violence et l'*hybris* de la musique qui donne à voir), elle représente le chaos, doit le représenter comme chaos, sans devenir elle-même un chaos. La virtuosité, ce n'est pas l'insolente et fière maîtrise technique (celle-ci est dérisoire comme l'est la joie de Tancrède quand il sent la victoire : « Oh! comme les triomphes sont tristes, et sinistres les gloires. ») ; la virtuosité de Monteverdi, sa *virtu* ou sa force, c'est d'engendrer une œuvre qui va jusqu'au bord de sa propre destruction, de sa propre distension ou éclatement dans le rendu de la fureur, du galop des chevaux, des pas des combattants, du cliquetis des armes, bref de la prose du monde. Comme sa lumière doit contenir l'obscurité, son art doit soutenir sa propre négation. On aurait de magnifiques exemples de cette contradiction interne dans l'usage des dissonances non préparées (fa dièse sur *ma ecco homai l'ora fatalè*) ou dans les ralentissements de la musique qui vont jusqu'à son exténuation voire sa dislocation (sur *ella già sente morisi, e' piè le manca egro e languente*).

3) Le *stile concitato*, le style agité. Comme vous le voyez, nous sommes arrivés progressivement de l'analyse des thèmes à des remarques de style. La cause de ce glissement est la scission qui est au-dedans de l'œuvre elle-même ainsi qu'au sein de la narration du *testo* (récitant), entre la représentation et la méta-représentation. L'ultime

tremblement du madrigal est celui de son ironie ou sa réflexivité. De ce point de vue il a conscience qu'il met sur pieds un style, qu'il éprouve dans une œuvre pensant sa propre genèse. Ce style, Monteverdi le nomme dans son « Avant-propos » le *style agité*. Celui-ci consiste à faire trembler la musique en jouant, au lieu d'une ronde, 16 doubles croches « successives, battues l'une après l'autre et reliées à un texte contenant colère et indignation ». Or ce tremolo, entièrement nouveau dans la musique et auquel les instrumentistes de l'époque s'opposaient[32], suppose trois principes : a) l'idée que la musique est « l'imitation des passions du discours » et qu'elle est donc entièrement tournée vers la fonction d'expression de ce que Monteverdi (à la suite des théoriciens de la *Camerata* de Florence, dont Vincenzo Galilei et Caccini) appelait les *affetti*. b) L'idée que la musique est, de manière privilégiée, monodique, ce qui signifie qu'elle n'est plus polyphonique, c'est-à-dire qu'elle n'est plus une structure préétablie ou une architecture de voix équivalentes dont le contrepoint rend audible la secrète architecture du monde créée par Dieu. La monodie monteverdienne, à l'inverse de la polyphonie franco-flamande de Ockeghem ou Josquin des Prés, acquiert une linéarité qui est celle du récit du *Combattimento*, et qui lui fait abandonner le projet d'être une musique cosmique, reflet de l'harmonie du monde. La profondeur de la polyphonie est celle d'une dimension spatiale; la profondeur de la monodie est celle d'une vibration intérieure qui est celle de la pensée cherchant son expression. c) troisième principe du style de Monteverdi en conséquence : l'importance d'un rythme « nonchalant » et libre (*sprezzatura*)[33] ; le primat du texte sur la musique (c'est ce double principe qui définit ce que Monteverdi appelle la « seconde pratique », la première étant celle de la polyphonie). Car s'il faut exprimer les *affetti*, s'il faut que la musique ait la linéarité du discours ainsi que les modulations du langage naturel alors, c'est au texte et au sens de dominer sans partage, c'est aux mots d'imposer leur rythme quitte au chant à se mettre à parler (*cantar parlando* ou *parlar cantando*) comme le fait celui du *testo* dans notre madrigal, ou à la musique à perdre sa continuité voire son unité structurale ou mathématique. Alors que la musique polyphonique fait vibrer l'œuvre à l'unisson ou au diapason de la musique du monde en sa perfection architecturale (la polyphonie est homophonique, *musica mundi* de Boèce), la *seconda pratica* monteverdienne fait vibrer l'œuvre dans l'espace qui réunit et sépare la pensée intérieure de sa parfaite expression dans le son[34]. Le son et la musique ne cherchent plus leur consonance dans l'imitation de l'univers mais dans le sens qui cherche à s'incarner par la parole et par le chant indissolublement liés. Dès lors, ce qui nous émeut dans le *Combattimento*, c'est que ce corps-à-corps est non seulement celui de deux amants, de deux guerriers, de deux religions, mais surtout c'est le « corps à corps » du sens et du son ; c'est le combat souvent dissonant entre le sens et le corps musical qu'il se donne dans la souffrance et dans la lutte. Qu'est-ce donc que nous avons écouté ? La vibration ou le

tremblement (ou le *tremolo*) de la pensée qui se fait chair[35] et dont la liberté consiste à passer dans l'impureté, l'imperfection ou la nuit d'une chair sonore tendue jusqu'au risque de la rupture et de la destruction.

Pierre-Henry Frangne  
Université de Rennes 2 Haute Bretagne

### Bibliographie

- Bataille G. *Hegel, la mort et le sacrifice* in *Œuvres complètes* tome 12, Gallimard 1988.
- Blanchot M. *L'Espace littéraire*, Idées-Gallimard, 1955.
- Blanchot M. *Le Livre à venir*, Idées-Gallimard, 1959.
- Charrak A. *Musique et philosophie à l'âge classique*, PUF 1998.
- Court R. *Le Voir et la voix*, Le Cerf, 1997.
- Doumet C. *Au plus près de Clorinde, quand elle se dévoile* in *Conférence n°3*, 1996.
- Hegel G.W.F. *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Hyppolite, Aubier 1941.
- Hegel G.W.F. *Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. Bourgeois, Gallimard 1970.
- Hegel G.W.F. *Cours d'esthétique*, trad. Lefèvre et von Schencke, Aubier 1995 à 1997.
- Kojève A. *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard 1947.
- Labarrière P.-J. *Introduction à la lecture de la Phénoménologie*, Aubier 1979.
- Le Tasse T. *La Jérusalem délivrée*, trad. franç., Garnier 1990.
- Nancy J.-L. *Hegel*, Hachette 1997.
- Roche M. *Monteverdi*, Le Seuil 1959.
- Schrade L. *Monteverdi*, Lattès 1981.
- Télarde R. *Monteverdi*, Fayard 1997.

### NOTES

- [1] *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefèvre et V. von Schenck, Aubier 1995, p. 214.
- [2] Voir C. Schuwer *L'art et le fait de la mort* in *Revue philosophique de France et de l'étranger*, tome cxxxviii, 1948.
- [3] Maurice Blanchot *L'Espace littéraire*, coll. Idées, Gallimard 1955, p. 114.
- [4] I, XX, p. 95.
- [5] III, XII, p. 1055.
- [6] *Montaigne en mouvement*, Gallimard 1982, p. 101.



- [7] II, 12, p. 596.
- [8] III, 13, p. 1089-90.
- [9] Concept-préliminaire de *L'Encyclopédie*, §35, trad. Bourgeois, pp. 198-199.
- [10] *Hegel, l'inquiétude du négatif*, Hachette, 1997.
- [11] Jean-Luc Nancy *Hegel, l'inquiétude du négatif*, Hachette 1997, p. 6.
- [12] P. 115.
- [13] Blanchot *op.cit.* p. 126.
- [14] *Phéno.* trad. Hyppolite, tome 2, p. 132
- [15] *Op.cit.* p.136.
- [16] Trad. Vialatte, Gallimard, coll. folio, pp. 24-25.
- [17] *Op. cit.* p. 29.
- [18] Trad. Bourgeois, Gallimard 1970, p. 494.
- [19] Dépassement insuffisant cependant dans la mesure où l'enfant va à son tour aimer et mourir.
- [20] *Phéno.* t.I, p. 159.
- [21] *Ibid.* p. 164.
- [22] *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefrèvre et V. von Schenck, Aubier 1996, t. II, p. 105.
- [23] *Ibid.* tome 1 p. 212.
- [24] Confirmé par Blanchot : « Dans la mort, Novalis, comme la plupart des romantiques allemands, cherche un au-delà de la mort, un plus que la mort, le retour à l'état total transifuré, comme dans la nuit, non pas la nuit, mais le tout pacifié du jour et de la nuit. » En opposant Novalis à Mallarmé Blanchot conclut : « Mais *Igitur* ne cherche pas à se dépasser, ni à découvrir, par un dépassement volontaire, un point de vue nouveau de l'autre côté de la vie » *L'Espace littéraire*, p. 138.
- [25] *Le Discours musical*, Gallimard, 1984, p. 187.
- [26] *Cours d'esthétique*, tome 1 p.238.
- [27] Roger Telard, *Monteverdi*, Fayard 1997, p. 376.
- [28] Cité par A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Droz, 1954, p. 118 et par Christian Doumet dans son admirable article *Au plus près de Clorinde, quand elle se dévoile*, in *Conférence n°3*, automne 1996, p. 103.
- [29] Ce combat renvoie, Christian Doumet le montre très bien, à celui de saint Michel.
- [30] Pour une belle lecture de ce passage de la Bible voir Jean-Louis Chrétien, *Corps à corps*, Éditions de Minuit 1997, p. 11 et suiv.
- [31] Blanchot, *op. cit.*p. 222.
- [32] Harnoncourt *op. cit.* p. 181.
- [33] Manfred Bukofzer, *La Musique baroque*, Presse Pocket, 1988, p. 36
- [34] Voir Pierre Magnard, « L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Marais », in *Musique et philosophie*, Dijon 1985, p. 27 et suivantes.
- [35] Voir Raymond Court, *Le Voir et la voix*, Cerf, 1997, chapitre 5.

