

La musique

Nos histoires de l'art excluent la musique. La musique est-elle un art ? Un art à part ? L'équivalent de notre mot n'existe pas en arabe classique, ni dans les langues africaines. Il existe bien des termes pour dire « chant », pour désigner et répertorier certaines catégories de chants, mais le mot « musique » n'existe pas, pas plus que ceux de mélodie ou de rythme¹.

Lorsque Platon, dans *La République*, suggère que tous les hommes devraient être musiciens, il renvoie à l'extension large de l'adjectif « *mousikos* », qui qualifie l'art des muses, donc l'ensemble des pratiques artistiques, et puisqu'il existe une correspondance micro-macroscopique entre l'homme juste dans son unité âme-corps et l'univers dans son ordonnancement général, c'est une même harmonie, une même « musique » qui parcourt l'ensemble. Dans *Les Lois*, Platon dit de l'homme de bien qu'il est le seul excellent musicien parce qu'il rend une harmonie parfaite, non pas avec une lyre ni avec d'autres instruments, mais avec l'ensemble de sa vie². Le « *mousikos anêr* », en grec, n'est pas le musicien, mais l'homme cultivé.

Même si elle compte plusieurs philosophes-musiciens³, la philosophie a entretenu des relations intellectuellement conflictuelles avec la musique. « C'est une vieille superstition de philosophe que de croire que toute musique est musique de sirène », écrivait Nietzsche⁴. La puissance de cet art invisible ne manque pas d'inquiéter les penseurs. Kant exclut la musique des domaines du beau et du sublime car elle est, selon lui, une activité purement sensible : « La musique est à vrai dire jouissance plus que culture »⁵. Elle est, dit Kant, l'art le

¹. Chez les Dan de Côte d'Ivoire, le terme « ta » englobe la danse, la musique instrumentale et le chant.

². « La culture musicale est d'une excellence souveraine, (...) rien ne plonge plus profondément au cœur de l'âme que le rythme et l'harmonie ; (...) rien ne la touche avec plus de force en y portant l'harmonieuse élégance qui en fait la noblesse, dans le cas où cette culture a été correctement conduite » (Platon, *La République* III, 401d, trad. L. Robin, *Œuvres complètes* I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950, p. 957).

³. Aucun dans l'Antiquité, un seul au Moyen Âge (Abélard). À l'époque moderne, trois grands philosophes ont pratiqué la musique et en ont composé, ils ont été également de grands théoriciens de la musique : Rousseau, Nietzsche et Adorno.

⁴. F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 372, trad. fr., *Œuvres* II, Robert Laffont, 1993, p. 243.

⁵. E. Kant, *Critique de la faculté de juger* I, § 53, trad. fr., *Œuvres philosophiques* II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985, p. 1115.

plus fort pour l'agrément, mais elle occupe le dernier rang pour ce qui est de « l'extension des facultés »⁶.

Enfin, la reconnaissance des *autres musiques* a été plus tardive encore que celle des autres arts. Rendant compte des représentations qu'il lui avait été donné d'entendre lors de l'Exposition universelle de Londres de 1851, Berlioz écrivait que les Chinois et les Indiens « appellent musique ce que nous nommons charivari »⁷. Depuis le XXe siècle, le caractère universel du génie musical de l'homme ne fait plus question. L'étude des musiques non européennes et du folklore européen est l'objet d'une discipline nouvelle (l'ethnomusicologie).

I. Ontologie de la musique

Le grand paradoxe de la musique réside dans le fait que cet art qui mobilise puissamment les affects est un art abstrait, qu'en lui la sensualité et les mathématiques se mêlent - ce dont rend compte le concept d'harmonie. Héraclite définit l'harmonie comme accord des contraires. La musique relativise et peut-être abolit la dualité psychosomatique. Elle est le seul art à n'être pas lié à l'espace, le seul art spontanément non représentatif. Ce moyen d'expression n'a rien d'étendu ni de fixe. La musique ne se raconte pas. Se décrit-elle ?

1. La temporalité musicale

Dans la conclusion de *L'Imaginaire*, Sartre, qui prend l'exemple de la septième symphonie de Beethoven, dit qu'elle « n'est pas du tout *dans le temps* »⁸. Par ailleurs, l'exécution d'une musique est son *analogon*, et non cette musique même⁹. La septième symphonie « se donne donc comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence »¹⁰. La musique n'existe pas non plus dans un autre monde, dans un ciel intelligible comme le croient les platoniciens. « Elle n'est pas simplement - comme les essences, par exemple - hors du temps et de l'espace ; elle est hors du *réel*, hors de l'existence »¹¹.

⁶ . *Ibid.*, p. 1116.

⁷ . « Le peuple chinois chante comme les chiens aboient, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête » (H. Berlioz, *Les Soirées d'orchestre*). Un peu plus tard, en revanche, le jeune Debussy sera fasciné par l'orchestre de gamelan qu'il découvrira lors de l'Exposition universelle de Paris de 1889.

⁸ . J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940, p. 370.

⁹ . *Ibid.* Voir *infra* le point de vue opposé d'Adorno

¹⁰ . J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 371.

¹¹ . *Ibid.*

La musique, en effet, n'est pas dans le temps : elle est du temps, ou plutôt, pour reprendre le concept de Bergson¹², de la durée, c'est-à-dire une temporalité créatrice de soi.

Évanescence, la musique est événement. La perception seule peut la conserver comme un tout et encore la mémoire elle-même, impuissante à se représenter ce tout dans l'instant, est contrainte de le rejouer mentalement. La musique est irréversible¹³, elle nous impose sa durée, qu'elle substitue à notre temporalité quotidienne. Il n'y a pas d'écoute en arrière comme il y a un regard en arrière. L'oreille ne balaye pas la musique comme l'œil balaye un tableau ou un monument. Un moment de distraction, et la musique est perdue.

Les moments du parcours de la durée musicale sont à jamais uniques, les répétitions apparentes (le refrain dans les chansons, la réexposition du thème dans une œuvre de musique classique...) sont en réalité des *reprises*, même lorsque aucune différence (variation) n'est perceptible, car une mélodie jouée une deuxième fois emporte la trace de sa première manifestation. La musique, en effet, n'est pas seulement liée au présent. Le flux musical associe les durées passées et à venir dans une conscience totale où se mêlent attention, rétention et protention et où consiste une bonne part du plaisir musical.

2. L'interprétation

La musique est, pour reprendre le néologisme introduit par Nelson Goodman, un art allographique, qui a besoin d'une médiation pour exister, à la différence des arts plastiques, qui sont autographiques¹⁴. Alors que le tableau réalisé par un peintre est immédiatement visible dans son être-là, la musique a besoin d'être interprétée. L'interprétation musicale est la seule qui soit absolument nécessaire pour faire exister son objet aux oreilles des non-musiciens¹⁵.

On dit indifféremment « jouer », « exécuter » et « interpréter ». L'interprétation est une synthèse ou un moyen terme entre la liberté (le jeu)¹⁶ et la contrainte (l'exécution). A la différence du regard sur le tableau, qui ne modifie pas son être-là, l'interprétation ouvre sur un

¹². Voir *Le temps*.

¹³. Les techniques de reproduction sonore libèrent la musique de son irréversibilité temporelle, mais elles ne le font qu'apparemment.

¹⁴. Il s'ensuit qu'il n'y a pas de véritable authenticité en musique. Une partition certes peut être un faux, mais une partition n'est pas la musique même.

¹⁵. Savoir lire une partition, c'est entendre les sons en lisant les notes (on appelle cela « chant intérieur »). Mais la plupart des musiques ne sont pas écrites.

¹⁶. Voir *Le jeu*.

nombre infini de possibles. Alors que le tableau est un Un que la multiplication des reproductions perd, la composition est un Un que la multiplication des interprétations fait exister.

Adorno disait que l'exécution des œuvres musicales est toujours moins bonne que leur partition, ce qui suppose l'existence d'une pensée exprimée définitivement, que l'interprète se chargera de traduire. Mais la fameuse thèse de Nietzsche, au cœur de son perspectivisme, qu'il n'y a pas de faits, mais seulement des interprétations¹⁷ émane elle aussi d'un musicien. De fait, on ne dit pas d'une interprétation qu'elle est vraie ou fausse, mais qu'elle est plus ou moins séduisante, plus ou moins convaincante.

3. Le son

La plupart des cosmogonies commencent par un son, parce que celui-ci est souffle et qu'il n'y a pas de vie sans lui. « Le monde éclata comme un cri », dit le Veda. La Bible fait sortir le cosmos du verbe de Dieu. Le Veda remonte jusqu'au son primordial, la vibration originelle dont la syllabe AUM, le mot le plus sacré de l'hindouisme, est l'image. Les Eskimos placent à l'origine de toutes choses un abîme originel, une caverne chantante, et les Yakoutes considèrent Dieu comme un grand hurleur. Le cosmos est né de la vibration sonore produite par la parole. On trouve chez la plupart des peuples une analogie entre l'émission de la voix et celle de la semence¹⁸.

Le son est un sensible qui ne se voit pas, ne se touche pas, mais nous touche le plus. L'ouïe, dit Hegel, est un sens plus intellectuel, plus spirituel que la vue¹⁹. « En se dérochant (...) à la forme extérieure et matérielle, le son est éminemment propre à être l'écho de l'âme »²⁰. Chaque espèce animale, du moins les mammifères, a le nom de son cri, qui est sa signature sonore²¹. Les bruits que fait la vie sont différents de ceux qui émanent de la nature seulement matérielle : un gémissement n'est pas un grincement, et un hurlement n'est pas une explosion.

Hegel fait remarquer qu'en deçà de la musique, le son comme interjection, cri de douleur, soupir ou éclat de rire est « la

¹⁷. Voir *L'interprétation*.

¹⁸. Une analogie qui illustre la rencontre en français entre la jaculation (élan d'enthousiasme) et l'éjaculation.

¹⁹. G.W.F. Hegel, *Esthétique II*, trad. fr., Le Livre de Poche, LGF, 1997, p. 320-321.

²⁰. *Ibid.*, p. 321.

²¹. Les sons animaux sont les objets de la zoomusicologie.

manifestation immédiate la plus vivante des états et des sentiments de l'âme, l'exclamation du cœur »²². Le son, en effet, « appartient au domaine idéal du temps et (...) chez lui, la distinction de l'intérieur et de l'extérieur, de l'invisible et du visible, de l'esprit et de la matière s'efface »²³.

La musique ne se présente jamais véritablement, à la différence de l'œuvre plastique, sous la forme d'un objet. Le son s'engouffre dans l'oreille, l'auditeur devient lui-même musique, il n'y a plus de séparation entre le sujet et l'objet, et cette indistinction n'a pas contribué pour peu à la méfiance de la philosophie à l'encontre de cet art.

Dans le continuum sonore, qui a une infinité de manifestations possibles, la musique ne retient qu'un nombre très limité d'éléments, ne serait-ce que parce que notre oreille n'a de perception qu'à l'intérieur d'une étroite bande de fréquences²⁴. Par ailleurs, dans l'espace restreint de la perceptibilité, la musique se choisit des points fixes (les notes) aux dépens de la continuité. Le son ne devient musique qu'inscrit dans une certaine configuration.

Dans la théorie de la communication²⁵, le « bruit » représente tout ce qui peut faire échec à la transmission d'un message : en ce sens, le silence peut être un bruit. Le son musical se différencie du bruit en ce qu'il équivaut à une note. Le bruit a une hauteur indéterminable²⁶.

Cela dit, la musique contemporaine intègre le bruit. Mais qu'il s'agisse d'un bruit produit par une machine²⁷, ou bien d'un bruit enregistré sur support magnétique ou numérique²⁸, le bruit, métamorphosé en son musical par élection, découpage, organisation

²². G.W.F. Hegel, *Esthétique II*, *op. cit.*, p. 334.

²³. *Ibid.*, p. 336.

²⁴. Entre 16 Hz (le son du tuyau dans le plus grave) et 20 000 Hz. Les sauterelles et certains rongeurs perçoivent des fréquences de 100 000 Hz. La fréquence est le nombre d'ondes se succédant chaque seconde. Elle est mesurée en hertz (Hz).

²⁵. Voir *La communication*.

²⁶. La physique permet de différencier objectivement les bruits et les sons musicaux. Les bruits sont des sons dont les modulations résultent d'un ensemble désordonné de sinusoïdes, tandis que les sons musicaux sont ceux dont les sinusoïdes élémentaires ont entre elles un rapport numérique simple. Les premiers sont appelés apériodiques ; on retrouve dans les seconds des périodes en concordance de phase. Ainsi la voix parlée est-elle un bruit, tandis que la voix chantée est un son musical.

²⁷. Dans *Désert*, qui est comme une symphonie de bruits, Edgar Varèse utilise une sirène.

²⁸. Comme dans la « musique concrète » de Pierre Henry.

voire fabrication, n'est plus un bruit à proprement parler, mais un son musical. Par où la musique contemporaine rejoint la définition de la théorie de la communication : le bruit ne présente en lui-même pas de différence de structure avec un signal utile, il est seulement ce que l'on ne veut pas transmettre.

Dans un premier temps, le silence est absence de bruit, absence de son, donc de musique. Mais la musique opère ici aussi sa métamorphose en transformant le silence en présence. Toute musique est *morceau* de musique, elle s'inscrit entre deux silences. Mais elle est elle-même traversée de silences, qui par le fait de l'organisation sonore ont un sens musical²⁹. La musique transforme le silence en présence³⁰.

4. L'instrument

À la différence d'un instrument scientifique, l'instrument de musique n'est pas, pour reprendre l'expression de Gaston Bachelard, une théorie matérialisée. Il est le produit conjugué du hasard et de l'empirie. Ce n'est que par métaphore que l'on parle de la « musique » de la mer et Lucrèce parlait en matérialiste conséquent lorsqu'il pensait que le sifflement du vent dans les roseaux était l'origine de la musique. Nous disons bien instrument, et non outil de musique. Plus que le son, c'est un instrument qui fait la musique.

Dans la mesure où il est manié par le corps humain, l'instrument est toutefois un outil. Les familles d'instruments se rapportent, en effet, à des parties du corps³¹ qui effectuent des actions spécifiques : la bouche souffle, d'où les instruments à vent, les pieds et les mains frappent et secouent, d'où les percussions, la main pince et frotte, d'où les instruments à cordes. Mais l'instrument de musique est avant tout une machine dans la mesure où son effet lui est hétérogène et manifeste une hétéronomie physique³².

Chaque instrument de musique a une tessiture et un timbre qui lui sont propres. La parenté du son et de la couleur, que la science physique interprète en termes de fréquence, est inscrite dans le vocabulaire courant : on parle de la couleur d'un instrument, et le

²⁹. Dans la musique classique, il existe sept figures de silence. En ordre de durée décroissante : la pause, la demi-pause, le soupir, le demi-soupir, le quart de soupir, le huitième de soupir, le seizième de soupir.

³⁰. Le fameux *4'33"* de John Cage est littéralement donné à voir et à entendre.

³¹. Rappelons que le grec *organon*, qui signifie « outil », a donné « organisme ».

³². Il y a un lien de connaturalité entre la forme de l'outil (la bêche, le marteau, la scie...) et sa fonction. En revanche, nous ne savons pas exactement à quoi pouvait ressembler le son de l'aulos (la flûte grecque à anche et à double tuyau). De même, on a pu reconstituer des instruments du paléolithique, mais on ne peut savoir comment ils sonnaient.

terme de « ton » et de « touche » s'applique aussi bien au monde des couleurs qu'à celui des sonorités.

L'instrument de musique doit être *joué*. Un instrument qui est simplement manipulé, comme un accessoire de théâtre, est d'une autre nature. Le jeu d'un instrument de musique est un processus qui convertit une énergie corporelle en énergie sonore³³.

Du fait que l'instrument est séparé du corps, et actionné par lui, la question se posera de savoir si, comme il est dit couramment, la voix (c'est-à-dire l'appareil phonatoire) est un instrument, même si le chant est, à la différence de la parole qu'il sublime³⁴, de nature musicale.

5. La mélodie

Aristote disait que les choses ont plus de force unies que séparées. La mélodie est autre chose qu'un simple ensemble de sons : elle le transcende. Par lui-même, chaque son est indépendant. A la différence des membres d'un organisme, observait Hegel, les sons ne sont pas liés entre eux par des rapports naturels mais artificiels³⁵. La musique, en effet, est l'art d'ordonner des sons et des silences selon une durée définie³⁶. La mélodie prend appui et existence sur des modes ou des tonalités définis par le moment culturel. Elle dans la musique classique et dans la chanson populaire une unité signifiante³⁷ qui fait d'elle un analogon sonore de l'énoncé de la langue. Elle sera démantelée dans la musique contemporaine à partir du dodécaphonisme.

6. Le rythme

Le rythme, qui est une scansion du temps, est issu de la vie. Tout ce qui vit est mû par un rythme, ou plutôt ce qui vit engendre un rythme. C'est par analogie que nous parlons du rythme des saisons ou du rythme circadien³⁸. Le rythme brise l'homogénéité et la continuité temporelles. A la limite, le rythme n'est pas dans le temps, car sans rythme il n'y a pas de temps, c'est-à-dire d'unité des différents

³³. Bernard Sève, « L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée », in *La musique, un art du penser ?*, ouvrage collectif dirigé par Nicolas Weill, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 183.

³⁴. Le chant diphonique (issu d'une technique vocale se composant d'un bourdon et de sons harmoniques) est-il réellement un chant dès lors qu'il ne véhicule ni texte ni parole ?

³⁵. G.W.F. Hegel, *Esthétique II*, *op. cit.*, p. 343.

³⁶. Et non « dans » une durée définie (voir *supra*).

³⁷. Voir *infra*.

³⁸. Alternance des jours et des nuits.

moments, il n'y a que du chaos et de l'indéterminé³⁹. Le rythme musical est constitué par le nombre, la durée et l'intensité. La discontinuité doit être comprise dans un ensemble pour constituer un rythme, lequel est une succession différentielle de temps plus ou moins forts qui se répètent selon une durée définie. En fait, la répétition n'est qu'apparente. La musique est une dialectique de l'identité et de la différence.

On confond volontiers le rythme, qui est rapport des durées, avec le tempo, qui est l'allure de l'exécution. On ne saurait, à proprement parler, accélérer un rythme, à moins de le détruire ; c'est le tempo qu'on accélère ou ralentit.

7. L'harmonie

« *Harmonia* » en grec signifie l'ensemble des sons musicaux distingués des simples bruits ou l'échelle des sons de la gamme musicale. Le mot n'a pas le sens moderne d'accords de deux ou plusieurs notes émises simultanément. À la différence de la peinture, qui pratique le mélange des couleurs, la musique ne peut que juxtaposer et superposer des sons.

Les musiques traditionnelles sont mélodiques et rythmiques, elles suivent la ligne horizontale du temps. C'est la musique occidentale qui, à partir de la fin du Moyen Âge, a travaillé la dimension verticale de l'harmonie⁴⁰. À l'âge classique, la controverse entre la mélodie et l'harmonie (laquelle doit avoir priorité sur l'autre ?) est parallèle à la controverse entre le dessin et la couleur en peinture. Rousseau⁴¹ condamne l'artificialité de l'harmonie et l'intellectualisme de Rameau au nom de la naturalité de la mélodie née des émotions.

La « symphonie » est, étymologiquement, l'accord des sons. Si l'instrument, par sa voix, est un être, l'orchestre est un monde, et sa musique en sera l'écho. L'orchestre est une invention européenne. À l'exception notable du gamelan, on ne le trouve nulle part qu'en Europe⁴². La volonté de puissance⁴³ qui, par le moyen de la technique,

³⁹. Nietzsche dit que vivre, c'est instaurer un rapport d'équilibre sur fond de chaos.

⁴⁰. Jusqu'au Moyen Âge, seule la quarte, la quinte et l'octave étaient reconnues comme des consonances « parfaites ». Une tierce sonnait comme une dissonance aux oreilles grecques.

⁴¹. Dans son *Essai sur l'origine des langues*. Par ailleurs Rousseau a écrit un projet pour introduire en musique une nouvelle notation qui substitue les chiffres aux anciennes notes.

⁴². Les ensembles instrumentaux d'opéra chinois ou de théâtre japonais, analogues à nos orchestres de chambre, ne constituent pas des orchestres à proprement parler.

⁴³. Pour tout orchestre, il faut un *chef* et des exécutants. D'où l'usage métaphorique du terme par les théories complotistes, passablement paranoïaques (les « campagnes orchestrées »), et dans le monde de l'espionnage (voir *L'Orchestre rouge*).

de la science et de l'économie, est partie à la conquête du monde, n'est pas universelle.

Parce qu'elle fait chanter toutes les voix de l'orchestre, la symphonie est, parmi les genres de musique instrumentale, le plus apte à traduire formellement et symboliquement la totalité du monde. Sur le plan formel : Michel Chion repère dans les quatre mouvements de la symphonie classique l'ordre et la répartition des fonctions musicales (tonalité dans le premier mouvement, mélodie dans le second, rythme dans le troisième et drame dans le quatrième⁴⁴). Sur le plan du contenu : les symphonies de Beethoven, écrit Schopenhauer, sont l'« image complète et fidèle de la nature du monde qui roule dans un chaos immense de formes sans nombre et se maintient par une incessante destruction », elles nous font entendre « la voix de toutes les passions, de toutes les émotions humaines »⁴⁵. La symphonie-monde, qui culminera avec Gustav Mahler, commence avec Beethoven. Les symphonies de Haydn pouvaient avoir un point de départ anecdotique, voire burlesque⁴⁶, celles de Beethoven vont embrasser les idées le plus amples, l'Histoire (l'*Héroïque*), le Destin (la *Cinquième*), la Nature (la *Pastorale*), l'Humanité (la *Neuvième*), et toujours la puissante subjectivité souffrante du compositeur sera impliquée dans ces figures, les empêchant ainsi de devenir de froides allégories vides de contenu.

L'Inde ignore le contrepoint : sa musique monophonique vient de l'éternité et témoigne de l'universelle identité impliquée par la métaphysique moniste des Upanishad. L'orchestre occidental est l'image sonore du monde : tout ce qui siffle et souffle, frappe et frotte, gémit et mugit se trouve dans l'orchestre. L'orchestration est la synthèse de la lutte et de l'union, de l'un et du multiple, de l'analyse et de la synthèse⁴⁷.

II. Les deux musiques

Dans son traité sur l'institution de la musique⁴⁸, Boèce distingue trois genres de musique : la *musica mundana*, la *musica humana* et la *musica instrumentalis*. La « musique du monde », musique de l'ordre

⁴⁴. Michel Chion, article « Symphonie », *Larousse de la musique*, 1982, p. 1515.

⁴⁵. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, Supplément au livre troisième, chapitre XXXIX, *op. cit.*, p. 1191.

⁴⁶. Comme dans la symphonie dite « Les adieux », où les instrumentistes quittent l'orchestre les uns après les autres.

⁴⁷. Deux étymologies latines ont été données pour le « concerto » : *concertare* (lutter) et *conserere* (unir).

⁴⁸. Boèce, *Traité de la musique*, trad. fr., Brepols, 2005.

cosmique, se comprend par le concept général d'harmonie, qui connote l'ordre, le calme et la beauté du cosmos, la fameuse « musique des sphères ». Elle ne renvoie pas à des sons perceptibles à l'oreille humaine, mais au mouvement des planètes, au changement des saisons et des éléments, et à la croissance finalisée des êtres. Semblablement, la « musique humaine » n'est pas la musique vocale, mais l'harmonie du lien entre l'âme⁴⁹ et le corps, ou entre les organes et les facultés, ou encore entre l'homme et l'univers. Des trois musiques distinguées par Boèce, seule donc la *musica instrumentalis* correspond à ce que nous entendons par « musique »⁵⁰ et inclut la musique vocale et la musique instrumentale. À la Renaissance, Marsile Ficin reprendra cette tripartition.

Depuis Platon et Aristote, une musique a toujours été opposée à l'autre. Le monde de la musique, en effet, est traversé par des contradictions.

1. Platon et Aristote

Sans l'écho qui accompagne les ombres, les prisonniers de la caverne n'eussent point été victimes de l'illusion iconique. Platon critique les musiciens qui font passer l'oreille avant l'esprit⁵¹, et s'il oppose la méthode philosophique à la transe musicale, il fait jouer constamment un certain genre de musique contre l'autre.

L'intérêt particulier de Platon pour la musique vient de la place centrale que celle-ci occupait dans l'éducation des jeunes Grecs. L'auteur de *La République* a une conception despotique⁵² de l'éducation : « Le but (...) est (...) de faire que l'âme de l'enfant s'accoutume à n'avoir ni joie ni peine qui soient en opposition avec la loi »⁵³. Platon condamne les poètes qui ont enfreint les lois de la musique⁵⁴, qui ont une conception immorale de la musique. Il y a pour lui une bonne et une mauvaise musique, mais le critère n'est pas esthétique, il est moral. Pour les gardiens destinés à la guerre, les modes ionien et lydien, « féminins », sont proscrits, les modes dorien

⁴⁹. Principe d'animation, l'âme est elle-même conçue comme animée d'un mouvement circulaire, analogue à celui des corps célestes.

⁵⁰. Cette musique instrumentale englobe donc ce que nous appelons « musique vocale », puisque la voix est un instrument.

⁵¹. Platon, *Phédon*, 61a.

⁵². Le despote est proprement le maître.

⁵³. Platon, *Les Lois*, livre II, 659d, trad. Léon Robin, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950, p. 683.

⁵⁴. Platon, *Les Lois*, livre III, 700d.

et phrygien, virils, sont en revanche cultivés⁵⁵. Une même dualité sépare les instruments : la flûte⁵⁶ et la harpe, émollientes, qui invitent à l'ivresse et à l'indolence, sont condamnées tandis que la lyre et la cithare, affermissantes, sont autorisées⁵⁷ (elles conviennent à la vie vaillante que mènent les gardiens et à la vie harmonieusement réglée des sages). Quant au rythme, il doit toujours être soumis au logos, car le risque et la tentation de la transe⁵⁸ doivent toujours être refoulés par la discipline du discours conscient de lui-même, c'est-à-dire du dialogue philosophique : « Le rythme et l'harmonie se règlent sur le discours, et non le discours sur le rythme et l'harmonie »⁵⁹.

Platon faisait dire par Alcibiade que Socrate est un flûtiste plus extraordinaire que Marsyas. Pour lui, la vraie musique est la philosophie⁶⁰. Dans *Le Banquet*, le joueur de flûte est chassé lorsque justement commence le temps de la philosophie, qui est la vraie musique⁶¹. Mais Platon eût été un censeur moins farouche de la musique s'il n'en eût éprouvé les délices, semblable à cela à Ulysse qui, en se faisant attacher au mât de son navire, avait eu la force d'anticiper sa faiblesse.

Aristote, qui, comme son ancien maître, traite de la musique dans un cadre politique⁶², reprend de Platon l'opposition entre les modes

⁵⁵. Platon, *La République* III, 398e-399a.

⁵⁶. Le mythe raconte qu'Athéna, qui avait inventé la flûte, la jeta à terre après avoir aperçu, par son reflet dans l'eau, la bouche occupée et les grimaces qu'infligeait à son visage la nécessité de souffler dans l'instrument. C'est alors que le satyre Marsyas ramassa la flûte de la déesse. La flûte matérialise l'inhumanité. Aristote (*Les Politiques*, 6, 41a25) donne un autre argument en faveur de la cithare, contre la flûte : celle-ci empêche de parler, alors que la cithare accompagne le chant poétique. Une autre raison, largement inconsciente, a pu contribuer au discrédit philosophique de la flûte : le ou la flûtiste a la bouche et les mains occupées, tout comme une prostituée. Plutarque raconte qu'Alcibiade ne voulut jamais apprendre à jouer de la flûte, parce que ce talent lui paraissait indigne d'un homme libre. Si, dans sa prison, à la fin de sa vie, Socrate obéit à la voix qui lui enjoint de jouer de la flûte, c'est peut-être parce que justement il était en prison.

⁵⁷. Platon, *La République* III, 399d-e. L'opposition entre la lyre, instrument d'Apollon, et la flûte, jouée par Marsyas, est figurée par le mythe de Marsyas écorché par Apollon. Selon les deux catégories mises en place par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (voir *infra*), la lyre est apollinienne, et la flûte, dionysiaque.

⁵⁸. Dans le livre III de *La République*, Platon dénonce la magie incantatoire de la poésie et de la musique.

⁵⁹. Platon, *La République* III, 400d.

⁶⁰. Voir *infra*.

⁶¹. Plotin dira que la musique sensible est engendrée par une musique antérieure au sensible (*Ennéades*, V, 8, 30).

⁶². *Les Politiques*, tels qu'ils nous sont parvenus, s'achèvent sur plusieurs chapitres consacrés à la musique.

musicaux⁶³, les uns convenant aux hommes libres adonnés aux loisirs (*skholè*), les autres réservés aux esclaves, qui ont besoin de délasserment. Aristote rappelle que Zeus ne chante ni ne joue lui-même de la cithare. Semblable au dieu, le sage ne devra pas pratiquer lui-même la musique. Peut-être la plus grande différence entre Aristote et Platon en matière de philosophie de la musique, tient-elle au fait que l'auteur de la *Poétique* ne condamne pas la musique orgiastique en elle-même, mais lui accorde, dans le cadre des cérémonies religieuses, une vertu de *katharsis*.

2. Musique vocale et musique instrumentale

Dans sa *Sainte-Cécile*⁶⁴, Raphaël oppose la musique vocale pure à la musique instrumentale et accorde symboliquement à celle-là une infinie supériorité sur celle-ci. Les religions du Livre n'ont la plupart du temps admis, en termes de musique, que le chant *a cappella*⁶⁵. La sensualité terrestre de l'instrument risquait de détourner les âmes de Dieu et du Ciel⁶⁶.

C'est d'un point de vue purement esthétique, débarrassé des considérations religieuses, que l'âge classique s'interrogera sur la valeur comparée de la musique instrumentale et de la musique vocale⁶⁷. Le contenu intellectuel véhiculé par les paroles enrichit-il la musique ou bien l'affaiblit-il ? Le premier point de vue l'a longtemps emporté. Pour Rousseau et Kant, la musique instrumentale est une musique de second ordre. D'Alembert va jusqu'à dire qu'elle est une « assez mauvaise musique » : « Ce n'est point pour assister à des tours de force qu'on va entendre de la musique ; c'est un discours qu'on

⁶³. Comme Platon, Aristote valorise l'harmonie dorienne car elle exprime le courage (*Les Politiques* VIII, 7, 1342a13-15). Mais, alors que Platon n'admettait que l'unisson, Aristote accepte la polyphonie.

⁶⁴. Pinacothèque nationale de Bologne.

⁶⁵. Les chants juifs dans les synagogues ne sont pas accompagnés d'instruments. Il en va de même du chant grégorien. Quant à l'islam, il n'utilise pas même le terme de « chant » à propos de la récitation psalmodiée du Coran. L'Église catholique post-tridentine a, à l'inverse, largement ouvert les portes des églises aux instruments de musique (voir le rôle et l'importance de l'orgue) pour reconquérir les âmes et les sensibilités ébranlées par la Réforme. Ennemi des images, le protestantisme a, par inconscience compensation, massivement encouragé et cultivé la musique.

⁶⁶. Mais la voix n'est pas moins séduisante : c'est par le chant que les Sirènes attiraient les marins imprudents. Rappelons que dans les religions du Livre les voix féminines étaient bannies - d'où l'usage de la voix des enfants et de celle des castrats dans les églises catholiques.

⁶⁷. La musique lyrique, qui englobe elle-même l'opéra, l'opéra-comique et l'opérette, est une partie de la musique vocale.

veut écouter »⁶⁸. A partir du XIXe siècle, la « musique pure » sera revalorisée. Alors que pour Hegel, la musique vocale est supérieure à la musique instrumentale en ce qu'elle se rapproche de la poésie, le plus spirituel des arts, pour Schopenhauer, à l'inverse, c'est lorsqu'elle est purement instrumentale que la musique réalise sa pleine essence d'être indépendante de la représentation⁶⁹.

3. La musique comme art et la musique comme divertissement

À la différence des précédentes, cette distinction est de nature esthétique. Il existe des formes de musique qui sont spontanément appréciées sans être l'objet d'un jugement de goût⁷⁰. Même si elle heurte l'esprit démocratique égalitariste, l'opposition entre la grande musique et la musique de variétés garde tout son sens⁷¹, à la fois esthétique, politique et social. La musique comme art est une musique savante, la musique comme divertissement est une musique non savante. Cette différence ne recoupe pas exactement l'opposition entre musique écrite et musique non écrite, qui n'est guère valide qu'en Occident : la Chine et l'Inde ont des musiques savantes non écrites⁷². Cette différence, contrairement à ce que l'on a beaucoup dit, dépasse largement le contexte occidental⁷³.

La qualification de « populaire » pour désigner la musique non savante n'est valide que dans les cultures traditionnelles. La musique comme divertissement, qui a envahi le monde contemporain⁷⁴, n'a pas le « peuple » (au sens de majorité de la population) pour source mais pour destinataire. Alors que la musique savante est une création, la musique de divertissement est une production standardisée.

⁶⁸. J. d'Alembert, *Fragment sur la musique en général et sur la nôtre en particulier*, § XIX, in *Œuvres et correspondances inédites* de d'Alembert, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

⁶⁹. Voir *infra*.

⁷⁰. Voir *L'esthétique*.

⁷¹. La différence hiérarchique existe au niveau de la musique écrite. Il y a bien de la distance entre l'opéra et l'opérette.

⁷². Il existe en Inde une notation mnémotechnique (non écrite) élaborée des rythmes qui n'a d'équivalent dans aucune autre civilisation.

⁷³. Au Japon, à côté de la musique populaire, il y a le *gagaku*, la « musique élégante ».

⁷⁴. Voir *infra*.

La musique de variétés, qui accorde à la chanson un privilège exorbitant, est tout entière appuyée sur la mélodie et le rythme, aux dépens des autres dimensions de la musique. Elle agit comme un sédatif, ou une drogue, pour détendre l'esprit, ou le stimuler ; elle ne saurait le nourrir.

III. Métaphysique de la musique

La métaphysique de la musique est plus ancienne que sa mathématique ou que sa physique. La musique est le seul art dont le nom dérive d'une divinité⁷⁵. Elle est aussi le seul, avec la danse qu'elle accompagnait toujours, à provoquer la transe et l'extase. La musique a une puissance théurgique. Le chant a d'abord été une *incantation*, et le *charme* (du latin *carmen*, le chant) a d'abord signifié l'envoûtement. Un dicton africain dit que lorsqu'un griot chante, le soleil s'arrête pour l'écouter. Les ragas joués par Tansen, en Inde, étaient censés bouleverser la nature entière. Érato, la muse consacrée à la musique dans la mythologie grecque, était une prophétesse de Pan.

1. Au-delà du monde des apparences

Les instruments de musique étaient fréquemment liés à des rites magiques. Fait de bois, d'os ou de métal, sculpté en forme de poisson, avec un trou où était fixée une ficelle, le rhombe émettait en tournant un vrombissement qui était réputé être la voix des esprits.

Il a déjà été fait plus haut allusion à la cosmogénèse par la parole, laquelle remonte à une vibration primordiale. La musique était conçue comme une parole ordonnée. Le cosmos était souvent décrit comme une musique devenue visible.

La tradition pythagoricienne associait la musique à un triangle dont les deux autres sommets étaient le cosmos et l'architecture. Le mythe grec d'Amphion assemblant des pierres et construisant une ville au son de sa flûte ne signifie pas seulement le pouvoir de la musique sur des objets inertes, à l'image d'Orphée émouvant jusqu'aux bêtes sauvages. Il connote la puissance architecturale de cet art. En Inde, Shiva crée le monde au rythme de son tambourin parce que le rythme est ordre, nombre et mesure.

L'idée pythagoricienne d'harmonie des sphères doit être entendue en un sens concret car s'il est vrai que le terme *harmonia* est une notion méta-artistique, il possédait une signification technique : la gamme en tant que constitutive de chaque mode. La musique du monde est celle que le monde compose : les planètes forment une

⁷⁵. Le mythe grec mentionne d'abord une seule divinité (la Muse) présidant aux arts.

gamme sur l'échelle des cieux, elles sont sept⁷⁶, comme les notes. Un son est produit par le mouvement des planètes tournant autour de la Terre : plus elles sont éloignées, et plus elles tournent rapidement, et plus le son est aigu, si bien que la hauteur est proportionnelle à l'éloignement⁷⁷.

Saint Augustin, auteur d'un dialogue sur la musique⁷⁸, était pythagoricien en matière musicale. Le nombre, selon lui, est une création divine, il structure le cosmos et la musique. Ainsi celle-ci devient-elle un moyen de découverte. L'étude de la musique est une aide pour la théologie parce qu'elle permet d'atteindre les choses incorporelles au moyen des choses corporelles. Le christianisme peuplera les cieux d'anges chanteurs et musiciens.

Johann Kepler cherchera encore le secret de l'univers, à la fin du XVIe siècle, construisant une vaste synthèse de musique, d'astronomie et de géométrie. La musique doit s'exprimer à travers les positions extrêmes des planètes par rapport au Soleil⁷⁹. Dans le prologue de l'*Orfeo*, de Monteverdi (1607), l'allégorie La Musique chante : « J'inspire aux âmes plus vif désir/ D'entendre la sonore harmonie de la lyre céleste ». Plus encore que les autres arts, que la médiation matérielle retient au sol parmi les autres corps, la musique développe un effet de monde, et si l'on a toujours parlé d'elle en termes d'élévation, c'est qu'elle contient une force d'arrachement à l'attraction de la Terre.

L'importance que Platon accordait à la fonction éducative de la musique vient de ce que les enfants ne sont pas encore capables de saisir directement les Idées. Aussi faut-il, selon l'auteur de *La République*, les habituer à la mesure musicale qui leur donnera une

⁷⁶. Les cinq planètes visibles à l'œil nu, plus le Soleil et la Lune. L'intervalle entre le Ciel et la Terre est l'octave.

⁷⁷. C'est à un musicographe hellénistique des IIe et IIIe siècles de notre ère, Aristide Quintilien, que l'on doit la théorie de la musique des sphères en rapport avec la constitution de l'âme. En s'incarnant, l'âme s'alourdit et tombe de la partie la plus pure de l'univers où elle se maintenait jusque-là. Sa chute la conduit vers la Terre où elle naît. Avant d'y échouer, l'âme passe successivement par les sphères des planètes, s'imprégnant chaque fois de l'humeur de plus en plus lourde et humide qui baigne ces régions distinctes. C'est ainsi que la musique des sphères s'imprime dans l'âme unie au corps, et c'est pourquoi l'harmonie musicale l'atteint si profondément. De même qu'une corde pincée fait vibrer les cordes consonantes avec elle, la musique fait vibrer la cithare de l'âme.

⁷⁸. Saint Augustin, *La musique*, in *Les confessions. Dialogues philosophiques*, trad. fr., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, p. 553-730.

⁷⁹. Ainsi Saturne décrit la tierce majeure, Jupiter la tierce mineure et Mars la quinte, tandis que la Terre ne varie que d'un demi-ton. En 1951, le compositeur Paul Hindemith écrivit une symphonie intitulée *Die Harmonie der Welt*, qui reprenait le titre de l'ouvrage de Kepler, *Harmonices mundi* et comprenait les trois parties distinguées par Boèce, *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis*. Six ans plus tard, Hindemith achèvera un opéra du même nom, et dont Kepler était le personnage principal.

prénotion des essences éternelles et les prémunira contre la dimension affective de leur individualité. La musique est une préparation à la philosophie, laquelle, pour l'adulte, constituera la vraie musique. Il existe, dit Platon dans *Timée*⁸⁰, une musique philosophique qui réconcilie l'âme avec elle-même et la rend attentive à l'harmonie intérieure.

Dans sa prison, parvenu au seuil de la mort, Socrate s'exerce à chanter en s'aidant de la lyre et entend une voix qui l'exhorte à composer de la musique. C'est alors que Socrate dit : y a-t-il plus haute musique que la philosophie, et n'est-ce pas cela que je fais ?⁸¹ Socrate (Platon) interprète le mythe du chant du cygne comme l'expression de la prescience de l'oiseau d'Apollon, dieu de la musique et de la divination : si c'est au moment de sa mort que le cygne fait entendre son chant le plus beau, c'est parce qu'il sait qu'il va bientôt rejoindre Apollon.

Les religions de la transcendance ont balancé entre eux deux postulats contraires : la musique est un attachement à la terre, la musique est une élévation au ciel. Selon cette dernière interprétation, elle peut équivaloir à une véritable prière et exprimer des mystères. On a pu ainsi expliquer la prédilection de Bach pour le genre de la fugue, de structure triadique, et dérivée d'un sujet unique, par la théologie trinitaire⁸².

Partagé entre la rationalisation mathématique et l'hédonisme musical, le siècle des Lumières délaissera quelque peu cette cosmomusicologie, dont le romantisme allait sonner le réveil, la Nature remplaçant Dieu et le nombre. Herder dit de la musique qu'elle est l'Esprit des mondes, et, sans le savoir, retrouve les intuitions de l'Inde sur l'énergie, la vibration et le mouvement. Le thème sera récurrent chez les romantiques allemands : la musique saisit l'être humain tout entier, et le soude au monde. « Combien sont rares les âmes qui savent à quel point l'harmonie de la nature extérieure s'accorde avec la nôtre, et que le grand Tout n'est qu'une harpe éolienne, avec des cordes inégales, reposant avec des mouvements plus lents ou plus rapides devant un souffle divin »⁸³. La nature n'est pas écrite en langage mathématique, comme le croyait Galilée, mais dans le langage de la musique.

⁸⁰. 47d-e.

⁸¹. Platon, *Phédon*, 60d-61a.

⁸². L.-A. Marcel, *Bach*, Seuil, 1961, p. 50.

⁸³. Jean-Paul, *Hesperus*, cité par Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, tome 2, Albin-Michel, 1963, p. 230.

Dans sa *Philosophie de l'art*⁸⁴, Schelling, après avoir affirmé le privilège de la musique sur les autres arts, dit que ses formes sont celles des choses éternelles : la musique est le rythme et l'harmonie de l'univers visible même. Pour les romantiques, la connaissance véritable, à l'inverse de ce que pensait Kant, est immédiate. Elle est une coïncidence du sujet et de l'objet. Or, aucun autre art que la musique ne réalise si parfaitement cette coïncidence. La musique n'est pas un art du *vorstellen* (représenter), mais un art du *darstellen* (présenter) ou du *ausdrücken* (exprimer). Beethoven écrit à Bettina Brentano : « La musique est une révélation supérieure à tout savoir et à toute philosophie (...) ; elle est l'unique porte immatérielle par laquelle on s'élève au monde supérieur de la connaissance, qui embrasse l'homme et ne peut être embrassée »⁸⁵.

Héritier du romantisme, Schopenhauer donnera une ultime expression philosophique à cette métaphysique de la musique, en même temps qu'il sera le premier parmi les philosophes à accorder à la musique la place première dans la hiérarchie des arts. La musique est un art d'emblée métaphysique, plus à même de faire saisir le fond de l'Être (que Schopenhauer appelle Volonté)⁸⁶ que les représentations. Le privilège que le philosophe lui accorde est d'autant plus exorbitant que la musique est soumise à la temporalité qui est, dans le cadre de sa propre pensée, la forme indépassable du principe de raison suffisante, source de l'illusion phénoménale.

La musique pour Schopenhauer n'est pas seulement le premier des arts, elle est à part des autres arts. Alors que ceux-ci reproduisent les Idées de l'être tel qu'il se manifeste dans le monde, « elle doit avoir (...) avec le monde le rapport de représentant au représenté, de la copie au modèle »⁸⁷. Alors que les autres arts n'objectivent pas directement la Volonté mais par l'intermédiaire des Idées⁸⁸, le monde étant le phénomène des Idées multiplié indéfiniment par la forme du principe d'individuation⁸⁹, la musique est entièrement indépendante

⁸⁴. § 83.

⁸⁵. Cité par L. Magnani, *Les Carnets de conversation de Beethoven*, trad. fr., Neuchâtel, Éditions de La Bâconnière, 1971, p. 144.

⁸⁶. Voir *La volonté*.

⁸⁷. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, PUF, 1978, p. 328.

⁸⁸. Les Idées chez Schopenhauer sont les « objectités » immédiates de la Volonté : la Force, les Espèces, le Caractère intelligible.

⁸⁹. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit., p. 329.

du monde phénoménal⁹⁰, « elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas »⁹¹. « La musique, en effet, est une objectité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées⁹² mais une reproduction de la Volonté, au même titre que les idées elles-mêmes ». C'est pourquoi, dit Schopenhauer, la force de la musique plus grande que celle de n'importe quel autre art⁹³. On pourrait dire, en langage heideggérien, que là où les arts n'expriment que des étants, la musique parle de l'être. Le monde phénoménal (la nature) et la musique sont deux expressions parallèles de la même réalité en soi. « Le monde pourrait être appelé une incarnation de la musique tout aussi bien qu'une incarnation de la volonté »⁹⁴. « La musique, écrit-il, (...), est la mélodie dont le texte est formé par le monde »⁹⁵. Reprenant les concepts médiévaux de la théorie des universaux⁹⁶, Schopenhauer dit que si la réalité empirique représente les *universalia in re*, et les concepts les *universalia post rem*, la musique révèle les *universalia ante rem*⁹⁷. La musique est un langage universel qui est à la généralité des concepts ce que les concepts sont eux-mêmes aux choses particulières⁹⁸. Elle est une objectivation immédiate de la Volonté⁹⁹, alors que le monde est une objectivation médiante. Si l'on parvenait à expliquer la musique par des concepts, elle serait du même coup une

⁹⁰. C'est pourquoi Schopenhauer récuse toute musique imitative et place la musique instrumentale au-dessus de la musique vocale.

⁹¹. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit., p. 329..

⁹². Les autres arts que la musique sont donc des reproductions de reproductions.

⁹³. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit., p. 329.

⁹⁴. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, § 52, p. 336.

⁹⁵. A. Schopenhauer, *Leçons philosophiques 1820*, cité par Édouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Klincksieck, 1969, p. 131.

⁹⁶. Voir *L'universel*.

⁹⁷. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit., p. 336.

⁹⁸. A la différence du concept, fait remarquer Schopenhauer, le son n'est pas soumis aux lois logiques de l'identité et de la non-contradiction.

⁹⁹. La musique a pour objet la Volonté, laquelle n'est pas un objet.

explication du monde¹⁰⁰. Transposant la célèbre formule de Leibniz¹⁰¹, Schopenhauer dit de la musique qu'elle est un exercice de métaphysique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie.

Si la musique, pour Schopenhauer, exprime l'être, c'est-à-dire la Volonté, et n'imité aucun étant, il existe toutefois une analogie entre la vie de la nature et la hauteur des sons : l'harmonie représente directement le fond naturel obscur commun à toutes les individualités, tandis que la mélodie symbolise le libre essor d'une individualité séparée, le désir multiforme de la volonté mais aussi la satisfaction par le retour final à un degré harmonique, et plus encore au son fondamental. L'expression musicale de base (le dispositif tension/résolution de la tension) répond aux mouvements primitifs de la volonté, c'est-à-dire aux conditions fondamentales de la genèse des phénomènes. C'est sous ce point de vue que la musique exprime, mieux que le monde en un sens, la chose en soi. Et puisque la musique n'a plus besoin de monde pour l'imiter, elle ne doit pas nécessairement se rapporter à un texte. « Comme c'est la même volonté qui s'objective dans l'Idée et dans la musique, quoique différemment dans chacune des deux, il doit exister non pas une ressemblance directe mais cependant un parallélisme, une analogie entre la musique et les Idées »¹⁰². Les sons les plus graves correspondent à la pesanteur, à la terre, à la matière, au degré le plus bas de l'objectivation de la volonté, les sons les plus aigus correspondent à la légèreté, au ciel, à l'esprit, au degré le plus élevé de l'objectivation de la volonté. Les intervalles déterminés de la gamme sont parallèles aux degrés déterminés de l'objectivation de la volonté, que sont les espèces déterminées de la nature.

La musique ne représente pas le phénomène dans son essence intime, telle douleur ou telle gaieté définies, mais *la* douleur, *la* gaieté. Elle est le seul art qui ait un sens réellement métaphysique puisqu'elle nous découvre, à partir de sensations purement subjectives en apparence, l'essence de l'univers et notre appartenance à la Volonté. Elle est, en ce sens, l'analogue esthétique de la pitié, laquelle, éprouvée subjectivement, dépasse la phénoménalité de son apparence subjective pour signifier l'essentielle unité de tous les êtres¹⁰³. La

¹⁰⁰. A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit., p. 338.

¹⁰¹. Voir *infra*.

¹⁰². *Ibid.*, p. 339.

¹⁰³. Pour Schopenhauer, la volonté individuelle est d'abord affectivité, et non pas activité. La « volonté » n'est qu'une expression singulière de la Volonté.

musique nous délivre également de la souffrance du vouloir-vivre, et en ce sens elle a une signification éthique profonde. Seule la musique brise le cadre du principe de raison qui distingue et divise. A la différence des autres arts qui appartiennent au monde de la représentation, la musique exprime directement la Volonté, si bien qu'il y a parallélisme (et non pas ressemblance) entre la musique et la nature. La musique, expression de l'univers, est aux concepts ce que ceux-ci sont aux choses, dira un Nietzsche encore schopenhauérien¹⁰⁴. A partir de cette intuition de base, Schopenhauer établit une analogie entre les deux mondes¹⁰⁵. La musique ne représente pas, elle présentifie.

Après l'échec de la révolution de 1848, Richard Wagner adoptera l'esthétique schopenhauérienne. Dans l'un de ses derniers textes théoriques, il écrit : « La peinture dit : 'Cela signifie'. Mais la musique nous dit : 'Cela est', parce qu'elle supprime tout désaccord entre la notion et le sentiment et que ses sonorités comparables à rien de réel, toutes dégagées du monde des phénomènes, saisissent notre âme comme par la grâce »¹⁰⁶. Dans le livre qu'il a consacré à Beethoven, Wagner écrit : « Il existe un autre monde qui n'est perceptible que par l'oreille et qui se manifeste par des sons ; ainsi il y a pour notre conscience un monde des sons à côté d'un monde de la lumière ; nous pouvons dire qu'il se comporte à l'égard de celui-ci comme le rêve en face de l'état de veille »¹⁰⁷.

La Naissance de la tragédie, de Nietzsche, a été composée sous la double influence de Schopenhauer et de Wagner. Le jeune philosophe y développe l'idée du caractère originaire de la musique : le titre complet de son ouvrage est « La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique »¹⁰⁸. « Seul l'esprit de la musique nous fait comprendre qu'une joie puisse résulter de l'anéantissement de l'individu »¹⁰⁹, écrit-il. L'anéantissement de l'individu réalisé par la

¹⁰⁴. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 16.

¹⁰⁵. Les quatre voix de l'harmonie, c'est-à-dire la basse, le ténor, l'alto et le soprano correspondent aux quatre degrés de l'échelle des êtres, c'est-à-dire au règne minéral, au règne végétal, au règne animal et à l'homme (A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, Supplément au livre troisième, chapitre XXXIX, *op. cit.*, p. 1188).

¹⁰⁶. R. Wagner, *Religion et art*, *Œuvres en prose XIII*, trad. fr., Delagrave, 1928, p. 45.

¹⁰⁷. R. Wagner, *Beethoven*, *Œuvres en prose X*, trad. fr., Éditions d'aujourd'hui, 1976, p. 39.

¹⁰⁸. Le terme d'orchestre a signifié le lieu du spectacle tragique avant de désigner l'ensemble instrumental.

¹⁰⁹. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 16, trad. fr., *Œuvres I*, Robert Laffont, 1993, p. 95.

musique, comme fusion du « moi » dans la Nature et la Communauté, Nietzsche l'appelle le dionysiaque¹¹⁰. Si la musique, dit-il, a été considéré comme apollinienne, c'est parce que l'élément rythmique a été mis en avant, aux dépens de la mélodie et de l'harmonie dionysiaques¹¹¹. Dans son ouvrage, Nietzsche procède à une redistribution des fonctions : la dimension plastique de la tragédie se rapporte à Apollon, tandis que la musique relève de Dionysos¹¹².

La musique n'est pas la Volonté - laquelle est inesthétique en soi - mais elle *apparaît* comme Volonté¹¹³. Pour Nietzsche, le dionysiaque n'est pas tant la chose en soi que sa manifestation phénoménale, il est l'élément qui, dans le monde phénoménal nie celui-ci au profit de la réalité véritable. Il est donc l'élément qui dévoile la supercherie de l'individuation en soulevant le manteau de l'apparence. Aussi la douleur dionysiaque équivaut-elle non à un déplaisir pris à l'apparence mais à un plaisir éprouvé dans sa destruction au profit de la réalité véritable¹¹⁴. Le chœur dionysiaque de la tragédie grecque se projette sous forme apollinienne avec la poésie et la scène. Apollon signifie ce qui relève de la forme en art, Dionysos, ce qui relève de la force. Alors que l'esthétique classique et une esthétique de la forme, l'esthétique nietzschéenne, et en cela elle annonce l'art contemporain, est une esthétique de l'expression¹¹⁵.

2. La musique mathématique

L'arithmologie¹¹⁶ permettait de faire le passage, chez les pythagoriciens, de la métaphysique à la mathématique. Pythagore

¹¹⁰. Apollon incarne le principe d'individuation, Dionysos, les liens entre l'homme et l'homme et l'homme et la nature.

¹¹¹. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 2. La cithare est apollinienne, l'aulos est dionysiaque.

¹¹². Apollon et Dionysos sont tous deux fils de Zeus, mais, à la différence d'Apollon, Dionysos n'est pas un dieu olympien. Les mythes racontent indirectement leur rivalité : ainsi Orphée fut-il mis en pièces par les Ménades (servantes de Dionysos) parce qu'il préféra honorer Apollon. Apollon est le dieu du Soleil, c'est lui qui conduit le cortège des Muses (il est appelé pour cela Apollon Musagète). Dionysos est le dieu de la vigne et du vin, celui de l'ivresse et de l'enthousiasme. Mais, à la différence de la conception nietzschéenne, dans la mythologie grecque, c'est Apollon qui est le dieu de la musique.

¹¹³. F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 6.

¹¹⁴. Éric Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 65.

¹¹⁵. Cela étant, il ne peut exister de musique sans forme. Ce sur quoi Nietzsche s'avisera à partir de *Humain trop humain*, d'où sa prochaine apologie de la « musique méditerranéenne ».

¹¹⁶. Voir *Le nombre*.

découvrit que les intervalles entre les tons étaient l'expression de rapports numériques¹¹⁷ et il inventa la première gamme.

Dans *La République*¹¹⁸, Platon dit que la musique et l'astronomie sont des sciences sœurs. Cette association, d'origine elle aussi pythagoricienne, sera conservée durant tout le Moyen Âge. Martianus Capella (IVe siècle) range la musique dans la liste des sept arts libéraux, à laquelle il donne sa forme canonique. Avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, la musique forme le quadrivium. L'astronomie est une arithmétique visible et silencieuse, la musique une arithmétique invisible et sonore.

Le dialogue de saint Augustin *La Musique* est un traité de métrique, l'*Abrégé de musique*¹¹⁹ de Descartes est un essai d'arithmétique appliquée, qui traite des intervalles et des accords (le timbre est laissé aux physiciens). Ce ne sont pas des textes d'esthétique de la musique.

Le dernier grand livre rédigé dans l'esprit pythagoricien est le *Harmonices Mundi (Les Harmonies du monde)* de Johann Kepler (1619)¹²⁰. Pourtant Kepler y critique une thèse centrale des pythagoriciens : selon lui, les nombre ou proportions ne sont pas causes des harmonies. Citant Aristote, Kepler dit que le nombre nombrant n'est que le résultat d'une mesure, c'est-à-dire un abstrait : il ne saurait par conséquent être une cause. Les vraies causes de l'ordre du monde résident dans les figures géométriques¹²¹.

L'idée de Leibniz, selon laquelle l'écoute de la musique est un exercice arithmétique inconscient, dérive elle aussi du lointain pythagorisme. Mais elle s'inscrit également dans le cadre général d'une philosophie de la continuité (la théorie des petites perceptions)¹²². « La perception confuse de l'agrément ou désagrément qui se trouve dans les consonances ou dissonances consiste dans une arithmétique occulte. L'âme compte les battements du corps sonnante qui est en vibration et quand ces battements se rencontrent régulièrement à des intervalles courts, elle y trouve du

¹¹⁷. 2/1 pour l'octave, 3/2 pour la quinte, 4/3 pour la quarte (la tierce n'est pas consonante pour les Grecs). La légende dit que c'est en passant près de l'atelier d'un forgeron et en entendant les sons produits par les coups de marteau frappés sur des enclumes de différentes tailles que Pythagore eut l'idée des rapports numériques entre les sons.

¹¹⁸. VII, 530d.

¹¹⁹. *Compedium Musicae*.

¹²⁰. Voir *supra*.

¹²¹. J. Kepler, *L'Harmonie du monde*, trad. fr., Éditions A. Blanchard, 1980.

¹²². Voir *Le continu*.

plaisir. Ainsi elle fait ces comptes sans le savoir »¹²³. « On se tromperait (...) en pensant que rien n'a lieu dans l'âme sans qu'elle sache elle-même qu'elle en est consciente. Donc, même si l'âme n'a pas la sensation qu'elle compte, elle ressent pourtant l'effet de ce calcul insensible, c'est-à-dire l'agrément qui en résulte dans les consonances, le désagrément dans les dissonances »¹²⁴.

Par ailleurs Leibniz compare fréquemment l'ordre du monde à l'harmonie musicale pour signifier que le mal est dans le monde comme les dissonances sont dans la musique et qu'il concourt à la perfection du tout. L'auteur des *Essais de théodicée* voit dans l'harmonie musicale la métaphore de l'harmonie du monde.

Les tentatives de Rameau pour fonder les règles de l'harmonie tonale sur la résonance naturelle des corps échoueront devant l'accord parfait mineur (la-do-mi) dont la consonance est, pour notre oreille comme pour la sienne, incontestable, mais qu'il est impossible de justifier par les lois de la résonance naturelle. Entre la théorie et la sensation, le calcul des proportions et le ton juste, il n'existe pas d'adéquation parfaite¹²⁵.

À l'époque contemporaine, avec le développement des techniques d'enregistrement et de l'informatique, la mathématisation de la musique sera complète, intégrant jusqu'au timbre, son dernier réduit qualitatif¹²⁶. L'interprétation, en revanche, échappe, et pour toujours semble-t-il, à la mathématisation.

3. La physiologie de la musique

Les hommes, disait Rameau, sont touchés par la musique parce que eux aussi font partie de la nature et vibrent comme des corps sonores.

En 1868, le physicien Hermann von Helmholtz publie une *Théorie physiologique de la musique*, où il décrit le rapport des lois de la musique avec les activités physiologiques de la sensation. Selon Helmholtz, les sensations auditives forment la matière même de l'art

¹²³. G.W. Leibniz, « Extrait du Dictionnaire de M. Bayle », cité par André Charrak, *Musique et philosophie à l'âge classique*, PUF, 1998, p. 119-120. Voir également *Principes de la nature et de la grâce*, § 17.

¹²⁴. G.W. Leibniz, lettre à Christian Goldbach du 17 avril 1712, in P. Bailhache, *Leibniz et la théorie de la musique*, Klincksieck, 1992, p. 151.

¹²⁵. Le ton n'est pas réductible à 2 demi-tons, ils sont distincts d'un comma, ce qui conduit à introduire des nombres irrationnels dans la théorie de l'harmonie, scandale logique qui renouvelle celui qu'avaient rencontré les pythagoriciens de l'Antiquité.

¹²⁶. Avec Galilée (la loi des cordes vibrantes), Huygens (le tempérament), et Rameau (la tonalité harmonique), la mathématisation de la musique ne concernait que la hauteur du son. Le traitement informatique du timbre fut une grande révolution de la seconde moitié du XXe siècle.

musical. Cette théorie des sensations de l'ouïe tombe dans le domaine de l'acoustique physiologique.

Après avoir rompu avec Wagner et Schopenhauer, en 1876, Nietzsche abandonne une bonne partie des idées qu'il défendait dans *La Naissance de la tragédie* : la musique comme dépassement du principe d'individuation, la musique comme enthousiasme ou comme ivresse. Le couple Apollon/Dionysos n'apparaît plus dans ses textes. Lorsque Dionysos revient, en 1885, après *Ainsi parlait Zarathoustra*, ce n'est plus en tant que dieu de la musique et de la tragédie, mais comme le nom de la volonté de puissance affirmative. À partir de *Humain trop humain*, Nietzsche renonce à la métaphysique au profit d'une physiologie de la musique : « En soi aucune musique n'est profonde ni significative, elle ne parle point de 'volonté', de 'chose en soi' »¹²⁷. L'ancien thuriféraire de la musique moderne en appelle désormais à la musique ancienne, celle qui faisait danser, parce qu'elle avait encore le sens de la terre. Avec Wagner, la terre est abandonnée au profit de l'eau et de l'air : l'auditeur nage, il flotte au lieu de danser¹²⁸. Nietzsche ira jusqu'à dire : je n'ai plus d'esthétique, à entendre comme : je n'ai plus l'idée d'un art comme idée. La physiologie de l'art, qu'il promet désormais, repose sur le réalisme de la force et de la volonté de puissance. La musique (l'art d'une manière générale), n'a rien à voir avec la vérité - et telle est sa principale vertu. Elle est ce qui permet de vivre, non pas en un sens schopenhauérien, qui est celui, narcotique, d'une échappée hors d'un vouloir-vivre conçu comme unique souffrance, mais au sens où, par la musique, nous ressentons la vie comme puissance.

Le fameux mot de Nietzsche : « Sans la musique, la vie serait une erreur »¹²⁹, a été souvent mal compris. Il ne signifie pas que sans la musique la vie ne vaudrait pas d'être vécue, ni que la musique fait oublier la vie - deux thèses qui sont aux antipodes de la pensée du philosophe -, mais que ce n'est qu'à partir de la musique que la vie, autrement insaisissable, peut se comprendre. Loin d'en être la négation, ou le dépassement, la musique est l'affirmation à la fois immédiate, irréfutable et suprême de la vie.

IV. La création musicale

En Inde, les ragas sont réputés venir des dieux, et tous sont définis en relation avec le temps cosmique. La musique n'est pas conçue

¹²⁷. F. Nietzsche, *Humain trop humain* I, § 215, trad. fr., *Œuvres* I, *op. cit.*, p. 551.

¹²⁸. F. Nietzsche, *Humain trop humain* II (*Opinions et sentences mêlées*), § 134, *ibid.*, p. 748.

¹²⁹. F. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, « Maximes et traits » § 33.

comme une invention humaine, mais comme la voix même des choses et des êtres. Souvent son sens cosmogonique est dans les cultures anciennes déplacé métonymiquement sur les instruments : le tambour circulaire des chamanes figurait le monde, la cithare chinoise symbolisait l'univers¹³⁰.

De même, si la musique est une science dont on peut dégager les lois mathématiques, composer, c'est poser ensemble des éléments aussi objectifs que peuvent l'être les êtres de la nature. Une théorie empiriste et mimétique (donc non mathématique) de la musique ignorera pareillement l'idée même de création musicale. Lucrèce pensait que le chant est issu de l'imitation de celui des oiseaux, et c'est une idée commune que l'instrument reproduit des bruits naturels : la flûte le souffle du vent, les percussions le fracas de l'orage etc.

Pour que l'idée d'une création musicale s'impose, les théories cosmologiques¹³¹, scientifiques et naturalistes doivent céder la place à la conception d'un imaginaire rivalisant avec la puissance divine. Écouter la musique de Bach, écrivait Nietzsche, c'est comme si nous étions là quand Dieu créa le monde¹³². On comprend par tout un ensemble de raisons historiques que l'idée de création musicale soit d'abord apparue en Occident¹³³.

La musique est un art de la métamorphose, un trop grande répétition engendre l'ennui. Le musicien est un conquérant de l'*inouï*, ce qui avant lui n'a jamais été entendu doit prendre place dans le monde.

À l'époque de Mozart, le mot pour dire le thème musical était *Gedanke*, « idée ». Une idée musicale est aussi différente d'une idée qu'une image mentale peut l'être d'une image. Un musicien est un homme qui pense en musique. Il crée un langage spécifique, dont le style permet la reconnaissance. Le style est un ensemble de tournures

¹³⁰. Son fond est plat comme la terre et sa table d'harmonie bombée comme le ciel, les cinq cordes représentent les cinq éléments.

¹³¹. Pour Hoffmann, le musicien n'est pas proprement un créateur, mais quelqu'un qui découvre un monde au-delà du visible.

¹³². F. Nietzsche, *Humain, trop humain* II, § 149.

¹³³. Voir *La création*. Il est frappant de voir Descartes inverser l'ordre historique lorsqu'il écrit que la musique des Anciens « a eu quelque chose de plus puissant que la nôtre, non pas pour ce qu'ils étaient plus savants, mais parce qu'ils l'étaient moins », qu'ils « faisaient plus par la seule force de leur imagination que ne peuvent ceux qui ont corrompu cette force par la connaissance de la théorie » (lettre à Mersenne du 18 décembre 1629).

et de structures récurrentes chez un créateur. C'est un principe de différence qui marque une identité¹³⁴.

L'histoire de la musique donne des exemples très divers de modes de composition, des plus systématiques aux plus aléatoires, des plus nécessaires aux plus contingents¹³⁵, des plus rationnels aux plus oniriques¹³⁶. La composition se fait tantôt du fragment à l'ensemble (ainsi le thème pianoté, essayé, repris, raturé, modifié de l'*Ode à la joie* de la neuvième symphonie de Beethoven), tantôt de l'ensemble au fragment (ce fut la méthode caractéristique de Mozart¹³⁷, lequel analyse, prélève, sectionne idéalement à partir d'une idée d'ensemble déjà parfaitement formée). Parmi les musiciens, il y a les artisans comme Bach, et les révolutionnaires comme Schönberg. Il y a ceux qui veulent bouleverser la culture, comme Wagner, et ceux qui se contentent de bouleverser le public, comme Schubert.

Les oppositions mises en évidence par les théoriciens de la musique sont souvent perçues comme artificielles par les compositeurs. Ainsi Schönberg écrivait-il que Dionysos enivré de vin ne brise pas les vases apportés par Apollon enivré d'idées. Chez un véritable artiste, disait l'inventeur de la musique dodécaphonique, l'ivresse ne fait qu'ajouter à la clarté de la vision.

A la différence de la poésie, remarque Hegel, la musique n'effectue pas la séparation du signe et de l'idée¹³⁸. L'invention de l'écriture musicale a eu sur le travail de composition un impact considérable. Les neumes du chant grégorien indiquaient seulement les hauteurs relatives des notes, la montée ou la descente de la mélodie. Avec les lignes de la portée et les barres de mesure, la dimension verticale, celle de l'harmonie, devient prévalente dans la musique occidentale. Max Weber était fondé à dire que c'est l'écriture qui a fait le

¹³⁴. Il existe cependant des tendances structurales qui tiennent sans doute à des raisons anthropologiques et qui transcendent les différences de style individuelles. Si l'on prend en compte les trois premières notes d'un morceau musical, qui définissent deux intervalles, neuf combinaisons sont possibles : montée-montée (MM), montée-descente (MD), descente-montée (DM), descente-descente (DD), égalité-égalité (EE), égalité-montée (EM), montée-égalité (ME), égalité-descente (ED), et descente-égalité (DE). Une analyse statistique portant sur plus de 7000 thèmes musicaux de 30 compositeurs classiques, de Bach à Wagner, montre que c'est la combinaison MM qui est la plus fréquente (plus du cinquième des thèmes) et la combinaison DE la moins fréquente (moins de 3 %). Les mêmes tendances sont observables à peu de choses près dans les chansons populaires.

¹³⁵. Haydn écrivit son quatuor « Le rasoir » pour se venger de son barbier qui l'écorchait au lieu de le raser.

¹³⁶. Voir la légende de la « trille du diable », suggérée à Tartini pendant un rêve.

¹³⁷. Mozart a été l'un des rares musiciens à avoir l'oreille absolue (il pouvait reconnaître une note toute seule, comme un la premer ou un ré dièse second). À l'âge de 14 ans, il put recopier sans faute le *Miserere* d'Allegri après l'avoir entendu deux fois. Les manuscrits de Mozart présentent la caractéristique de n'avoir pratiquement pas de ratures.

¹³⁸. G.W.F. Hegel, *Esthétique* II, *op. cit.*, p. 338.

compositeur en musique. L'écriture permet en effet une complexité impossible en improvisation¹³⁹. Par ailleurs l'écriture conduit le musicien à penser un plan d'ensemble. Avec l'écriture la fin de l'œuvre participe rétrospectivement au déroulement de la musique. C'est encore une différence importante avec le travail d'improvisation. En un sens, puisque la musique est durée¹⁴⁰, la partition la trahit en la spatialisant. Le temps musical se libère du temps empirique lié au corps par le geste. En écrivant la musique, le compositeur peut être guidé par la beauté plastique de la symétrie, une intuition visuelle, qui ne sera pas reconnaissables à l'oreille.

De tous les arts, l'architecture exceptée, la musique est le plus soumis aux exigences de la systématique. Quand elle s'en échappe apparemment, comme avec l'abandon de la tonalité par certains musiciens, au début du XXe siècle, c'est pour en bâtir une autre (musique dodécaphonique¹⁴¹, musique sérielle¹⁴², musique stochastique¹⁴³), parfois plus contraignante encore. Le sérialisme, comme la peinture non figurative, abolit le centre et la direction du sens. Mais le développement qu'il permet n'est pas sans faire songer aux théories de la constitution du vivant : alors que le sérialisme de Pierre Boulez, qui part d'un noyau cellulaire pour proliférer et engendrer la forme, fait songer au développement épigénétique, le sérialisme de Stockhausen, à la manière des germes emboîtés de la théorie préformationniste¹⁴⁴, conçoit le matériau comme une microstructure qui contient la forme globale en réduction.

¹³⁹. *Les Métamorphoses* de Richard Strauss ont été composées pour 23 instruments qui ont chacun leur ligne mélodique propre.

¹⁴⁰. Voir *supra*.

¹⁴¹. La suite des 12 demi-tons de la gamme chromatique est appelée série. À partir d'une série originelle, trois autres sont engendrées : par renversement (l'image symétrique de la série de départ, un mouvement ascendant correspondant à un mouvement descendant, et inversement), par rétrogradation (mouvement en écrevisse, la série est déroulée à reculons), et par rétrogradation du renversement. Ce qui forme quatre séries de départ. Comme il y a 12 demi-tons, cela donne 48 gammes de bases, qui seront la matrice stylistique du compositeur.

¹⁴². Musique dans laquelle le principe générateur de la série dodécaphonique, d'abord réservé aux hauteurs, est généralisé pour être appliqué à tous les paramètres musicaux : durées, tempi, intensités, timbres etc.

¹⁴³. Musique fondée sur des choix aléatoires.

¹⁴⁴. Voir *Le vivant*.

V. Le sens de la musique

La musique est à la fois intelligible et difficilement explicable¹⁴⁵, et c'est pourquoi elle représente un défi pour la pensée esthétique. Le problème du sens de la musique a donné lieu à des réponses contradictoires. Alors que l'approche externaliste met l'accent sur les fonctions de la musique, l'approche internaliste s'attache à son sens immanent. À l'expressivisme qui cherche un sens non musical à la musique s'oppose le formalisme pour lequel ce sont les structures de cet art, et non ce qu'il est censé « représenter » qui en donnent la clé.

1. La musique comme *mimésis*

Jusqu'au XIXe siècle, on a pensé la musique comme signifiante et on l'a ressentie telle. Mais il y a plusieurs façons de concevoir le « contenu » ou la « représentation » : il y a loin de l'imitation à l'expression¹⁴⁶, et de l'expression à l'évocation. La musique peut « représenter » des phénomènes sonores objectifs (c'est la musique mimétique au sens strict), des phénomènes généraux ou des affects (qu'elle permet de transmettre du musicien à l'auditeur).

Pour Platon et Aristote, la musique est un art d'imitation, seulement chez eux la *mimésis* a un sens plus large que le lien que peut avoir une copie fidèle (réaliste) à son modèle. Si la musique est un art d'imitation, c'est à la manière de la poésie. La *mimésis* réaliste ne peut convenir qu'à une petite partie de la musique¹⁴⁷. Généralement, la *mimésis* n'exclut pas la stylisation. L'âge classique pensait l'expression comme nécessairement dépendante du paradigme mimétique.

« Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit », écrivait d'Alembert¹⁴⁸. Mais comme l'imitation en musique est rarement directe, d'Alembert développe une théorie de l'imitation analogique : ainsi la musique peut-elle transposer en sons ce que nous disons avec des mots, par exemple, « le feu s'élève avec rapidité » devient en

¹⁴⁵. Charles Ives a donné de ce paradoxe un « traduction » musicale humoristique avec sa *Question sans réponse* (*The Unanswered Question*).

¹⁴⁶. Voir *L'expression*.

¹⁴⁷. Clément Janequin a composé des musiques vocales à partir des chants d'oiseaux et du brouhaha d'une bataille. Si le coucou a été probablement l'oiseau dont le chant a été le plus souvent recopié en musique, c'est parce que ce chant (à la tierce) est l'un des rares à pouvoir être intégré dans une gamme classique. Avec *Pacific 231*, Arthur Honegger « représente » le bruit et le rythme d'une locomotive à vapeur qui se met en branle : c'est l'une des rares machines à avoir émis des sons organisés.

¹⁴⁸. J. d'Alembert, *Fragment sur la musique*, § 19.

musique une succession de sons qui s'élèvent avec rapidité¹⁴⁹. De toute façon la musique est incapable, à la différence de la peinture, de « représenter » un phénomène singulier. Tout au plus peut-elle « imiter » le phénomène général ou l'idée du phénomène : non pas cette tempête, mais la Tempête. Les musiques dites « à programme », telles qu'elles furent composées à partir du XIXe siècle, ont cultivé les analogies de ce genre. Mais celles-ci peuvent être si lointaines, si artificielles que l'auditeur ignorant du support écrit ne voit pas pour autant son plaisir musical diminué. Il y a loin de *Ainsi parlait Zarathoustra*, le poème philosophique de Nietzsche, au poème symphonique de Richard Strauss.

Les querelles théoriques auxquelles le genre de l'opéra a donné lieu¹⁵⁰ portent sur la place respective qu'il convient d'accorder au texte (nécessairement signifiant) et à la musique. Le fait que nous puissions apprécier une œuvre lyrique sans rien entendre aux paroles relativise l'importance du lien que certains conçoivent comme fondamental entre le texte et la musique. La parole peut même être traitée comme un support indifférent¹⁵¹.

Le romantisme condamne la musique imitative car elle confond la musique et les arts plastiques et donc ignore la nature et la supériorité de la musique. Mais en même temps il considère la musique comme nécessairement expressive.

2. La musique comme expression des affects

Pour Platon les harmonies (les modes) déterminent des affects spécifiques : le courage au combat, la fermeté de la décision prise sont stimulés par les modes dorien et phrygien¹⁵². « La musique, écrit Aristote, a le pouvoir de doter l'âme d'un certain caractère »¹⁵³. Alors que la peinture ne peut représenter les affects, mais seulement leurs effets sur le corps (le visage en particulier), la musique imite directement les dispositions éthiques. Elle ne représente pas la joie ou la mélancolie, elle est même joyeuse ou mélancolique. « Il semblerait,

¹⁴⁹. J. d'Alembert, *Éclaircissement sur les éléments de philosophie*, chapitre IX, Fayard, 1986, p. 290.

¹⁵⁰. Querelle des Bouffons (Rameau contre Pergolèse), querelle des piccinistes contre les gluckistes, au XVIIIe siècle, critique par Wagner de l'opéra italien au XIXe siècle.

¹⁵¹. Bien des œuvres lyriques déforment la parole. Par ailleurs une musique sublime reste possible sur un texte médiocre.

¹⁵². Platon, *La République*, III, 399a-c. Timothée excitera les fureurs d'Alexandre par le mode phrygien et les calmera par le mode lydien.

¹⁵³. Aristote, *Les Politiques*, VIII, 5, 1340 b11-12, trad. P. Pellegrin, GF-Flammarion, 1993, p. 534.

écrit Aristote un peu plus loin, que notre âme ait une parenté avec les harmonies et les rythmes. C'est pourquoi beaucoup parmi les sages prétendent les uns¹⁵⁴ que l'âme est une harmonie, les autres¹⁵⁵ qu'elle possède une harmonie »¹⁵⁶.

C'est par sa théorie de la *katharsis* que la pensée aristotélicienne sur la musique diffère de celle de Platon. La musique peut être une thérapeutique de l'âme¹⁵⁷. La musique soigne l'âme comme la médecine soigne le corps¹⁵⁸. Apollon est à la fois dieu de la médecine et dieu de la musique. Mais *katharsis* peut se traduire de deux façons en français : purification ou purgation. Dans le premier cas, la musique a une fonction de sublimation. Dans le second cas, une fonction de délivrance.

Marsile Ficin, qui fut l'un des grands humanistes de la Renaissance, restait dans le paradigme pythagoricien lorsqu'il disait que plus une musique accorde son mouvement à celui, circulaire, de l'âme, et plus elle a d'impact sur elle. Pour qu'une théorie pathique de la musique (la musique comme expression des affects) puisse naître, il faudra que l'âme soit pensée comme détachée de l'harmonie du cosmos. Cela se passera au début du XVIIe siècle, avec l'émergence de l'esprit moderne.

Pour Descartes, certaines propriétés du son (*affectiones*) déterminent des passions (*affectus*). La fin de la musique, écrit-il au début de son *Compendium Musicae*, « est de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées »¹⁵⁹. « En général, une mesure lente excite en nous également des passions lentes, comme le sont la langueur, la tristesse, la crainte, l'orgueil etc. et (...) la mesure rapide fait naître aussi des passions rapides comme la joie etc. »¹⁶⁰.

Dans son *Essai sur l'origine des langues*, Rousseau part de l'opposition entre le geste, qui répond à des besoins physiques, et la voix, qui exprime des besoins moraux et a pour fonction d'émouvoir. Chanter, c'est parler. Pour Rousseau, le concept d'expression détient la clé de la musique et de la langue. La mélodie, qui est le dessin de

¹⁵⁴. Les pythagoriciens.

¹⁵⁵. Platon.

¹⁵⁶. Aristote, *Les Politiques*, VIII, 5, 1340 b18-21, *op. cit.*, p. 534-535.

¹⁵⁷. Aristote, *Les Politiques*, VIII, 7, 1341 b38.

¹⁵⁸. Voir l'épisode biblique qui montre David soulageant le vieux Saül par la musique.

¹⁵⁹. R. Descartes, *Abrégé de musique*, trad. F. de Buzon, PUF, 1987, p. 54.

¹⁶⁰. *Ibid.*, p. 62.

la musique, donc de l'émotion, est supérieure à l'harmonie, qui n'est que le produit de l'artifice¹⁶¹. Les sons de la mélodie sont les signes de nos affects¹⁶². Dans un fragment intitulé « L'origine de la mélodie », Rousseau écrit : « Il semble que comme la parole est l'art de transmettre les idées, la mélodie soit celui de transmettre les sentiments »¹⁶³.

Pour Hoffmann, la musique est l'art romantique par excellence, car l'infini est son objet. La musique délaisse les sentiments définis pour exprimer une aspiration (*Sehnsucht*, mot allemand difficilement traduisible en français), ineffable.

Hegel définit également la musique comme un art romantique, car c'est un art de la subjectivité. La matière musicale pénètre immédiatement dans la subjectivité. À la différence de l'œil, l'oreille ne se projette pas sur son objet, le son entre dans le corps, il le traverse même. Avec la musique, ce n'est pas dans un objet que l'âme s'absorbe, mais en elle-même¹⁶⁴. De là son caractère indéterminé. Pour Hegel, la musique est l'art le plus proche de l'esprit car son élément sensible n'occupe pas d'espace et est en continuel devenir¹⁶⁵. A la différence des arts plastiques, la musique s'inscrit dans le temps. Or l'âme est temporelle ; la musique représente par conséquent la vie de l'âme. Mais tout en étant l'expression de la subjectivité, la musique nous délivre de celle-ci au profit d'une pure extériorisation. Ce n'est pas le son lui-même qui renferme une signification, mais le sentiment¹⁶⁶. Dans l'uniformité de la mesure, le moi retrouve l'image de sa propre unité¹⁶⁷. La mesure procède de l'esprit bien davantage que les rapports architecturaux pour lesquels il existe des analogies dans la nature¹⁶⁸.

Dans *Richard Wagner à Bayreuth*, Nietzsche, qui rend un dernier hommage à son ami avant de rompre avec lui, écrit que jusqu'à

¹⁶¹. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chapitre XIII.

¹⁶². *Ibid.*, chapitre XV.

¹⁶³. J.-J. Rousseau, « L'origine de la mélodie », *Œuvres complètes V*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995, p. 337.

¹⁶⁴. G.W.F. Hegel, *Esthétique II*, *op. cit.*, p. 378.

¹⁶⁵. Mais, comme nous l'avons vu *supra*, pour Hegel, la musique souffre de ne pas dire, comme la poésie, à laquelle, par conséquent, elle reste inférieure.

¹⁶⁶. G.W.F. Hegel, *Esthétique II*, *op. cit.*, p. 343.

¹⁶⁷. *Ibid.*, p. 348.

¹⁶⁸. *Ibid.*, p. 349.

Beethoven et Wagner la musique avait représenté un éthos, c'est-à-dire un état d'âme (*Stimmung* en allemand), et non un pathos, une passion. Alors que la représentation de l'éthos est figée (voir le héros qui, planté comme un piquet, chante son amour dans l'opéra classique), la représentation du pathos est celle d'un mouvement continu au sein duquel cet état d'âme se déploie¹⁶⁹.

Le mythe d'Orphée, héros tutélaire de la musique, traduit le caractère de bouleversement affectif de cet art. La musique d'Orphée séduit jusqu'aux animaux sauvages et aux puissances infernales, qui sont les deux incarnations de l'inhumain.

Mais chanter, jouer de la musique, c'est d'abord s'auto-affecter avant d'affecter les autres. Dans *Les Géorgiques*, Virgile évoque le pâtre qui joue de la flûte à l'écart de son troupeau. Rien ne dit que les affects induits chez un auditeur soient les mêmes que ceux que le musicien a eus en lui.

La musique génère des états de conscience modifiée. C'est un art proprement magique, alchimique, car il est capable de transformer la douleur en plaisir, de convertir le négatif de l'existence en jouissance. Par ailleurs, alors que les affects vécus s'étirent durant un certain laps de temps¹⁷⁰, la musique nous fait passer des uns aux autres avec une rapidité extrême. Wackenroder disait de la symphonie qu'elle est un parcours émotionnel total.

Par son caractère dynamique, un inexorable qui n'est pas de l'ordre de la fatalité, la musique nous place continûment en position d'attente et joue sur les trois registres possibles de l'attente comblée, différée ou déjouée, qui procurent des plaisirs spécifiques. Toute musique tonale repose sur une dialectique de la tension et de la détente¹⁷¹. Hegel disait que la musique réalise la dialectique de l'opposition (la dissonance) et de son dépassement (le retour à l'accord parfait)¹⁷². Ce mécanisme de base correspond à des états affectifs que l'on pourrait rapporter aux deux passions fondamentales conceptualisées par Spinoza, la joie et la tristesse. Tout affect positif peut être compris comme une modalité de la joie, tout affect négatif peut être compris

¹⁶⁹. Mais, ajoute Nietzsche, alors que Beethoven découpe dans le mouvement continu du pathos une succession d'instantanés qui donnent l'illusion du mouvement (on songe par anticipation aux analyses de Bergson), Wagner, par sa musique, traduit le mouvement lui-même.

¹⁷⁰. La scène où Rabelais décrit Gargantua passant sans cesse et avec une grande labilité des rires (lorsqu'il voit son nouveau-né Pantagruel) aux pleurs (lorsqu'il voit sa femme morte) est comique précisément parce qu'impossible dans la vie réelle.

¹⁷¹. Exprimée par le rapport dominante/tonique. Toutes les relations tonales tendent vers un but : le retour de la tonique victorieuse.

¹⁷². G.W.F. Hegel, *Esthétique* II, p. 364.

comme une modalité de la tristesse. Pour Schopenhauer, c'est la joie en soi, ou la tristesse en soi que fait entendre la musique.

Mais la musique renvoie à une autre scène aussi¹⁷³ : celle de l'inconscient. Elle fait résonner en nous des affects refoulés, elle les sublime également. Elle a un rapport privilégié à l'amour et à la mort : comme nos pulsions mêmes, elle balance entre Éros et Thanatos. La mémoire musicale est par ailleurs largement inconsciente¹⁷⁴. Enfin, la musique est capable de représenter ou d'induire des affects contraires ou ambivalents¹⁷⁵. Comme l'inconscient, la musique ignore la contradiction.

Si la musique exprime des affects, ce ne peut être ni sur le mode de l'imitation, ni sur celui de la représentation, mais sur celui de l'évocation¹⁷⁶. Ainsi des affects ont-ils été rapportés aux modes et aux tonalités¹⁷⁷. Le figuralisme de la musique de Bach repose sur la dualité de la montée et de la descente, « représentant » respectivement l'élévation et la chute¹⁷⁸. Le commencement d'une marche ou d'un hymne fait entendre une montée vers l'aigu.

3. La musique comme langage

La détermination de la musique comme un langage est un lieu commun. Il a même souvent été pensé que ce langage est naturel, d'où l'idée qu'il est accessible à tous les hommes. Non seulement la musique serait un langage, mais elle serait la langue universelle.

La connivence entre la musique et le langage est d'origine. Les poèmes étaient chantés (les poèmes épiques sont divisés en chants et non en chapitres). Le mot « accent », qui fut étroitement relié au chant grégorien, a d'abord renvoyé à l'intensité donnée à une syllabe relativement aux autres. Il vient du latin *ad cantum*, qui signifie «

¹⁷³. Wagner a explicitement rapporté la musique de ses drames lyriques à leur dimension inconsciente, le texte représentant leur dimension consciente. À Bayreuth, l'orchestre est enfoui dans une fosse, caché au spectateur.

¹⁷⁴. Theodor Reik a écrit un ouvrage sur la mélodie obsédante (*The Haunting Melody*, 1960) et montré qu'elle a une fonction de souvenir-écran.

¹⁷⁵. Voir le quatuor du *Rigoletto* de Verdi ou le trio du *Crépuscule des dieux* de Wagner.

¹⁷⁶. Ainsi la musique n'exprime pas la nature elle-même (chose qui n'a aucun sens) mais l'impression que peut produire la nature sur nous (voir la *Symphonie pastorale* de Beethoven). Le sens de la musique est une connotation sans dénotation.

¹⁷⁷. Le majeur évoque la joie, le triomphe, l'optimisme ; le mineur évoque la mélancolie, le doute, le pessimisme.

¹⁷⁸ Il est malaisé de déterminer si la position des notes de la gamme (les aiguës en haut, les graves en bas) est l'effet d'une pure convention ou bien repose sur un élément objectif, ainsi que le pensait Schopenhauer, pour qui le grave renvoie à la terre, et l'aigu au ciel.

pour chanter ». Le dialogue de saint Augustin, *La Musique*, est avant tout un traité de poétique, qui s'occupe de rythmique et de métrique¹⁷⁹.

Comme n'importe quel langage, la musique a un vocabulaire (les notes et les autres signes musicaux), et une syntaxe (les traités d'harmonie sont des espèces de grammaire). Comme tout langage, la musique possède des règles de structuration interne ; sa structure-mère est la gamme. L'instrument est une sorte de dictionnaire des sons. La mélodie est une phrase (on parle couramment de phrases musicales), et le morceau, un discours.

Dans l'« Ouverture » de *Le Cru et le cuit*, Lévi-Strauss, à partir des concepts de base du structuralisme, conduit jusqu'à ses dernières conséquences logiques l'analogie entre le langage et la musique. Selon lui, il existe trois types de compositeurs : les musiciens du code comme Bach et Stravinsky, les musiciens du message comme Beethoven et Ravel, et les musiciens du mythe comme Wagner et Debussy. Les premiers explicitent et commentent dans leurs messages les règles d'un discours musical, les seconds racontent, les troisièmes codent leurs messages à partir d'éléments qui sont déjà de l'ordre du récit. Ce qui à l'âge classique pouvait faire croire à la représentativité et à l'expressivité de la musique comme langage, c'était l'unicité du code et de l'écriture - tonalité conçue comme langue naturelle.

On peut se demander si nous ne sommes pas victimes du démon de l'analogie tant les disparités entre langage et musique l'emportent sur les similarités. Lévi-Strauss disait que « La musique, c'est le langage moins le sens »¹⁸⁰. Cela ne se conçoit que si l'on admet, comme le fait le structuralisme¹⁸¹, que le langage n'est qu'une forme.

La musique ne délivre aucun *message*. Si la *Septième symphonie* de Chostakovitch¹⁸² a pu soutenir le moral des habitants assiégés de la ville de Leningrad, durant la Seconde Guerre mondiale, la même musique aurait pu tout aussi bien, deux ans plus tard, soutenir le moral des Berlinoises. Dans le langage ordinaire, la répétition est exaspérante ; dans la musique, elle est plaisante. La musique n'est pas un ensemble

¹⁷⁹. Saint Augustin, *La Musique*, in *Les Confessions. Dialogues philosophiques, op. cit.*, p. 553-730. En combinant syllabes longues et brèves, on obtient différents rythmes élémentaires ou pieds qui correspondent aux temps des mesures musicales : l'iambe (brève-longue), le trochée (longue-brève), le tribachys (brève-brève-brève), le dactyle (longue-brève-brève), l'anapeste (brève-brève-longue), le spondée (longue-longue) etc. Plusieurs pieds forment des mètres de même que plusieurs temps forment des mesures.

¹⁸⁰. C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Plon, 1971, p. 579.

¹⁸¹. Voir *La structure*.

¹⁸². Intitulée « Leningrad »

de significations. À la différence du discours, elle ne peut exprimer la négativité - elle est absolument affirmative et tel est le sens profond du mot de Nietzsche cité plus haut, « Sans la musique, la vie serait une erreur ». La mélodie n'est ni une phrase, ni un énoncé et la notion de « musique religieuse » est dénuée de sens à strictement parler¹⁸³. Alors que le sens du langage ordinaire peut être énoncé avec d'autres mots, le sens d'une « phrase » musicale ne peut être exprimé avec d'autres sons. Le sens musical (qui est l'esprit du morceau) est indiqué dans la partition moins par ce qui est *écrit* (les notes) que par ce qui est *noté* (les indications expressives ou de phrasé).

Le langage possède deux fonctions : d'expression et de communication¹⁸⁴. La musique ne communique pas des messages. La transmission des affects n'est appelé une communication que par métaphore. On prend volontiers la communion pour un mode de communication. C'est une illusion entretenue par la musique.

4. Critique de la conception expressiviste de la musique

Comme la poésie pure, la musique pure est sans référent extérieur. Kant opposait à la beauté adhérente la beauté libre qui ne présuppose aucun concept de ce que l'objet doit être : les œuvres de ce genre ne représentent rien¹⁸⁵.

Le premier théoricien à avoir développé une conception formaliste de la musique fut Michel de Chabanon, qui publia en 1785 un texte intitulé *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*¹⁸⁶. Contre la théorie représentative, il établit que les passions n'ont pas de manifestations sonores spécifiques que la musique pourrait imiter. « La musique (...) plaît sans imitation, par les sensations qu'elle procure »¹⁸⁷. A la différence de la peinture, la musique n'imité pas, elle exprime¹⁸⁸.

Pour le romantisme, la musique est sens absolu parce qu'elle suscite une infinité d'idées et d'affects. Pour Eduard Hanslick, c'est précisément pour cette raison qu'elle n'a pas de signification. La musique ne signifie que par accident, les idées qu'elle exprime sont

¹⁸³. En effet seuls les titres et les textes peuvent avoir un contenu religieux.

¹⁸⁴. Voir *Le langage*.

¹⁸⁵. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 16.

¹⁸⁶. Slatkine Reprints, 1969.

¹⁸⁷. Chapitre V.

¹⁸⁸. Chapitre VII.

purement musicales. Elle ne contient rien d'autre que « des formes sonores en mouvement »¹⁸⁹. La musique n'a rien de commun avec le sentiment. Si nous croyons le contraire, c'est parce que nous sommes victimes d'habitudes et d'associations d'idées¹⁹⁰ : l'air d'Orphée, dans l'opéra de Glück, que l'on considère comme un chef-d'œuvre de déploration, pourrait tout aussi bien convenir pour chanter le bonheur¹⁹¹. Alors qu'avec la peinture le public naïf ne perçoit que les éléments sensibles au détriment du contenu spirituel, avec la musique, c'est l'inverse, le paradoxe étant que cette abstraction résulte de l'action physique des sons sur la physiologie de l'auditeur. Les romantiques exaltent la musique pour ce qui n'est pas proprement musical. Le rapport du fond à la forme a été complètement subverti : la forme (le contenu sentimental) est pris pour le fond, tandis que le fond (l'organisation des sons) est pris pour la forme. En fait le sentiment n'est ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, une résultante.

« L'œuvre d'art ne veut pas transmettre *quelque chose d'autre*, disait Wittgenstein, mais elle-même. De même que, lorsque je rends visite à quelqu'un, je ne souhaite pas produire en lui simplement un tel sentiment, mais avant tout lui rendre visite - et, bien entendu, être moi-même le bienvenu »¹⁹².

La phrase de Stravinsky est célèbre : « 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. »¹⁹³. Un énoncé d'autant plus étonnant qu'une bonne part des compositions de Stravinsky ont été réalisées à partir d'un programme extra-musical, mais caractéristique d'une tendance devenue dominante au XXe siècle.

Pour Boris de Schloezer¹⁹⁴, la musique possède un sens immanent, à la différence du langage ordinaire dont le sens est transcendant. La

¹⁸⁹. E. Hanslick, *Du beau dans la musique*, trad. fr., Phenix Éditions, 2005, p. 49. Sous les traits de Beckmesser, Wagner se moque du formalisme de Hanslick dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

¹⁹⁰. Dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau nous apprend que l'on avait interdit sous peine de mort de jouer le ranz des vaches dans les rangs suisses des troupes mercenaires car cet air faisait désertier tant il excitait la nostalgie. Rousseau fait remarquer que ce n'est pas l'air lui-même, assez banal, qui peut expliquer cet effet puissant mais le fait qu'il agit comme « signe mémoratif » (J.-J. Rousseau, « Musique », in *Dictionnaire de musique, Œuvres complètes V, op. cit.*, p. 924).

¹⁹¹. Le rythme contribue pour beaucoup aux sentiments induits. La *Marche funèbre* de Chopin devient guillerette si on la joue rapidement.

¹⁹². L. Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. fr., GF-Flammarion, 2002, p. 71.

¹⁹³. I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, trad. fr., Denoël, 1971, p. 63.

¹⁹⁴. Auteur de *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (Presses universitaires de Rennes, 2009).

musique se signifie elle-même, son signifié est immanent à son signifiant. Boris de Schloezer appelle « spirituel » ce sens immanent, et le distingue à la fois du sens rationnel (ce qui peut se formuler en concepts comme le texte ou le programme associé à une œuvre musicale) et du sens psychologique. En musique, le sens n'est pas antérieur à la forme qui se modèlerait sur lui, l'œuvre ne préexiste pas dans l'esprit de son auteur à sa réalisation.

Par ailleurs, Boris de Schloezer écarte, par sa théorie du « moi mythique », l'idée selon laquelle l'œuvre musicale serait l'expression de la personnalité du musicien¹⁹⁵. L'activité créatrice crée son créateur en même temps qu'elle engendre un système organisé de formes. Bach est un être qui n'a d'existence que sur le plan esthétique, sa musique a fait naître un moi fictif¹⁹⁶.

L'originalité de la philosophie musicale de Vladimir Jankélévitch tient au fait qu'elle récuse à la fois l'idée de musique représentative et le formalisme¹⁹⁷. « Les plus pédants parleront grammaire, métier, et ce sont sans doute aussi les plus roués, car ils paraissent viser une réalité spécifiquement musicale, repérable dans certaines locutions, alors que l'affectation technique est pour eux un simple moyen de ne pas sympathiser, de se soustraire au charme, de rompre enfin la convention d'innocence et de naïveté sur laquelle repose tout enchantement »¹⁹⁸. Le charme est le pouvoir spécifique de la musique, c'est une force d'enchantement qui transforme tout auditeur en poète, c'est-à-dire en inspiré¹⁹⁹. Le charme et l'enchantement sont des « je-ne-sais-quoi », des « presque rien », qui ne sont pas des concepts. Ce sont deux formes d'inexprimable, dont l'ineffable est une modalité que la musique rend présente²⁰⁰. La musique est expression inexpressive et inexpression expressive.

Le caractère conventionnel de la signification extramusicale de la musique est à présent reconnu par tous. Les conventions ne

¹⁹⁵. Dans son *Contre Sainte-Beuve*, Proust a développé une idée semblable à propos de la littérature : c'est un autre *moi* qu'un écrivain exprime, et non son moi propre.

¹⁹⁶. On sait que Bach s'est servi du nom des lettres de l'alphabet, qui désigne celui des notes en allemand, pour introduire dans plusieurs de ses œuvres sa signature musicale (BACH= si bémol, la, do, si).

¹⁹⁷. Après que Debussy lui a fait la remarque que ses petites pièces libres pour piano n'avaient pas de forme, Érik Satie (un musicien que prisait particulièrement Jankélévitch) lui présentera *Trois morceaux en forme de poire*.

¹⁹⁸. V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, 1983, p. 128.

¹⁹⁹. *Ibid.*, p. III et 123.

²⁰⁰. Voir *L'expression*.

fonctionnent que si l'on en a connaissance²⁰¹, et elles sont évidemment spécifiques à une culture, considérées comme naturelles ici, et totalement ignorées ailleurs²⁰².

Mais si la musique n'a pas de signification, elle a un sens, elle a du sens. Parmi les arts, elle est sans doute celui qui montre combien le sens peut excéder la signification²⁰³. « Bien que nous ne percevions pas dans la musique (pure) de contenus qui aient objectivement un sens, écrit Gadamer, sa compréhension n'en reste pas moins reliée à ce qui a sens. (...). La perception saisit toujours du sens »²⁰⁴. La musique est expressivité plutôt qu'expression. Elle n'est pas un langage, mais un monde.

Au XXe siècle, alors que la musique s'est pour une bonne part libérée de l'idée de représentation, il y a un domaine qui lui est resté fortement attaché : le cinéma. La mise en correspondance systématique entre telle scène et tel type de musique a engendré des habitudes et des stéréotypes qui en retour font croire à un large public qu'il peut exister un lien naturel entre des images et des sons²⁰⁵. Il semble que les scènes d'amour, les scènes de suspense et les scènes d'horreur appellent chacune leur musique spécifique²⁰⁶. Mais les rapports entre les sons et les images sont au moins aussi contingents que les rapports entre les sons et les mots. Des expériences le montrent : lorsque l'on fait entendre deux musiques différentes sur une même scène de film, le spectateur fait aussi bien l'association. Ce qui prouve que celle-ci vient du psychisme, et non de la réalité

201. Ainsi dans le *Double concertino pour clarinette et basson*, de Richard Strauss, la clarinette représente la princesse et le basson le porcher amoureux d'un conte d'Andersen. Dans *Pierre et le loup*, de Prokofiev, les personnages du conte sont incarnés par les différents instruments de l'orchestre. Dans l'opéra classique, la tessiture des voix était censée représenter immédiatement un personnage (voix de ténor pour le héros, de basse pour le père, de baryton pour le traître...).

202. Dans la musique classique indienne, le *rasa* est la tonalité sentimentale du *raga*. Il est certain que sans connaissance particulière, aucune oreille occidentale ne la saisit.

203. Voir *Le sens*.

204. H.G. Gadamer, *Vérité et méthode*, trad. fr., Seuil, 1996, p. 109.

205. Pareillement, Nietzsche faisait remarquer que si la musique n'est pas le langage immédiat du sentiment, son union avec la poésie a favorisé l'illusion inverse (*Humain trop humain* I, § 215).

206. Les rapports entre la musique et les images au cinéma ne sont pas unilatéraux, ils vont littéralement dans tous les sens. À côté d'une musique illustrative ou accompagnatrice, largement dominante, il existe au cinéma une musique dramatique sans laquelle les images n'auraient pas la même force (voir la célèbre scène du meurtre sous la douche dans *Psychose* de Hitchcock, dont le sens terrifiant est pour une bonne part fourni par les violons stridents de la musique de Bernard Herrmann).

extérieure. Cela dit, contingent ne signifie pas arbitraire. Tout n'est pas possible en ce domaine²⁰⁷.

VI. Musique et société

Il y a en Chine l'idée (que Platon développera de son côté) d'une correspondance entre la musique et l'ordre politique. La musique d'un État en décadence est sentimentale, morbide et corrompue. La hiérarchie des notes de la gamme représente l'ordre dans les provinces (le prince, le ministre, le peuple, les affaires et les objets). En Inde, la gamme est un « village ». La note fondamentale est comparée au souverain de l'État, dont les ministres sont les intervalles consonants, alors que les ennemis représentent les dissonances.

Alors que pour les pythagoriciens la musique est l'image du cosmos, pour Platon, elle est l'image de la cité. Selon l'auteur de *La République*, on ne touche pas aux modes de la musique sans toucher aux lois les plus importantes de la cité²⁰⁸. Dans *Les Lois*, Platon va jusqu'à dire que la musique a subverti la cité, que par elle s'est introduit « l'esprit de révolution »²⁰⁹.

Comme Platon, Aristote traite de la musique dans le chapitre qui concerne l'éducation que la cité doit assurer à ses membres. La fin de l'existence pour un homme libre est de « mener noblement une vie de loisir »²¹⁰. D'où l'importance capitale de l'éducation, d'où l'importance capitale de la musique essentielle au loisir.

Aristote se pose la question de savoir si la musique doit être cultivée pour la sagesse et la vertu ou pour la détente et l'amusement²¹¹. Il considère que le plaisir musical est un élément de vie heureuse mais que la pratique de la musique doit être réservée aux « vils artisans »²¹². Il rappelle que les poètes ne montrent jamais Zeus en train de chanter ou de jouer de la cithare. Les dieux (qui sont le modèle de la vie bienheureuse que doit connaître le sage) jouissent de la musique qu'ils entendent mais ils ne la pratiquent pas eux-mêmes.

La musique est l'un des principaux marqueurs d'une société et d'une culture. Au Moyen Âge, l'unisson du chant grégorien représentait la

²⁰⁷. Si le cinéaste choisit d'accompagner une scène particulièrement dramatique par une musique particulièrement guillerette, il supprime le sens dramatique de sa scène pour lui en donner un autre.

²⁰⁸. Platon, *La République*, 424c.

²⁰⁹. Platon, *Les Lois* III, 701a, *Œuvres complètes* II, op. cit., p. 742.

²¹⁰. Aristote, *Les Politiques*, VIII, 3, 1337 b33, op. cit., p. 532.

²¹¹. Aristote, *Les Politiques*, VIII, 5.

²¹². Aristote, *Les Politiques*, VIII, 5, 1139 b8, op. cit., p. 530.

communauté des chrétiens. A l'aube des temps modernes, Monteverdi invente le *recitar cantando*, la monodie qui va donner naissance à l'opéra. Ainsi est apparu l'individu en musique : le chanteur joue un *je* auquel l'auditeur va pouvoir s'identifier. Ce n'est certes pas son contenu spécifique qui donne à la musique un sens politique (le même air peut servir aux révolutionnaires et aux contre-révolutionnaires), mais les grandes inflexions formelles qui changent l'histoire de la musique comme celle de la société tout entière. Adorno faisait correspondre la tonalité au système monarchique ; l'atonalisme libère la musique des contraintes bourgeoises de l'expression.

La musique de notre temps a connu quatre grandes révolutions : celle, stylistique, de la forme musicale, celle, technique, de la reproduction, celle, sociale, de la diffusion, et celle, culturelle, de la diversification et de la mondialisation.

Jusqu'au XIX^e siècle, la musique est presque toujours de circonstance, jouée une seule fois. L'invention du concert redonne vie aux musiques du passé. Puis les techniques d'enregistrement permettent aux mêmes musiques une répétition indéfinie. Si la musique est de l'ordre de l'événement, en un sens, le disque représente la négation du musical. Ce qui ne peut ne pas avoir d'effets sur la musique elle-même et la manière de la percevoir. En 1937, Bela Bartok exprimait ses craintes en ces termes : « Le mal serait (...) que la musique mécanique inonde l'univers au détriment de la musique vivante, exactement comme les produits de l'industrie l'ont fait au détriment de l'artisanat manuel. (...). Que la providence protège nos descendants de ce fléau ! »²¹³. Pendant des siècles, en effet, la musique ne s'écoutait pas, elle se dansait, se chantait, se jouait : elle se vivait²¹⁴.

En 1938, Adorno publie un essai sur le caractère fétichiste de la musique et la régression de l'audition. « C'est seulement à l'époque du film sonore, de la radio et des slogans publicitaires mis en musique, écrit-il un peu plus tard, que la musique précisément dans son irrationalité a été accaparée par la *ratio* commerciale. Mais devenue totalitaire, l'administration industrielle du patrimoine culturel étend son pouvoir même sur l'opposition esthétique »²¹⁵. A propos du

²¹³. Cité par Bernard Stiegler, « Le réarmement des oreilles : Devenir et avenir industriel des technologies de l'écoute », in *La musique, un art du penser ?*, op. cit., p. 21.

²¹⁴. Mme de Staël rapporte que les habitants des villes et des campagnes, les soldats et les laboureurs en Allemagne « savent presque tous la musique » (*De l'Allemagne*, I, 2).

²¹⁵. T.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr., « Tel », Gallimard, 1979, p. 15.

jazz²¹⁶, Adorno se demande, dans un monde de désublimation²¹⁷ : est-ce encore de la musique ? De fait, nous ne disons pas des amateurs de rock qu'ils sont des mélomanes. Les « concerts » de rock s'apparentent davantage à une performance sportive qu'à des concerts de musique. Adorno écrivait aussi qu'il est possible après tout que la musique ne soit pas du tout un art.

Kant reprochait à la musique de manquer d'urbanité²¹⁸, car alors qu'on peut détourner le regard d'une mauvaise peinture, la musique s'impose malgré nous à notre oreille, laquelle n'a pas de paupières.

La musique a une longue histoire commune avec le despotisme. Comme elle est un pouvoir, elle s'associe à tout pouvoir : voir les marches militaires (le sabre) et les chants religieux (le goupillon)²¹⁹. Le rythme vise à la soumission, même lorsqu'il paraît au service de la contestation²²⁰ : en cela consiste le caractère « totalitaire » dénoncé par Adorno. *Obaudire*, « écouter » en latin, a donné « obéir ». L'audition est une obéissance.

On ne peut plus passer à côté de la musique, comme on passe à côté de la poésie ou de la peinture. Personne ne dira : je n'aime pas la musique. Mais l'audition et la perception ont tendu à tuer l'écoute, que les techniques de reproduction et l'industrie des loisirs ont par ailleurs atomisée²²¹. Les musiques qui inondent littéralement l'espace public aujourd'hui sont faites pour être entendues, et non pas écoutées. Entre le bruit et la musique, le silence devient un luxe. Comme il y a de plus en plus de bruit, il y a de plus en plus de musique, le résultat est qu'il y a de moins en moins de silence. Or sans le silence, il n'y a plus de pensée.

Lévi-Strauss disait que lorsque le mythe meurt, la musique devient mythique de la même façon que les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées. Mais la musique d'aujourd'hui est produite pour être une marchandise. Le star-system fait qu'on croit aimer la musique alors qu'on aime un chanteur ou une chanteuse²²². Nietzsche disait qu'il ne s'agit pas

²¹⁶. Le jazz a réalisé l'unité de la création et de l'interprétation. Pour Adorno, le musicien véritable est un compositeur qui écrit.

²¹⁷. C'est son compatriote et collègue de l'école de Francfort, Herbert Marcuse, qui a théorisé la désublimation répressive à propos de la société américaine.

²¹⁸. E. Kant, *Critique de la faculté de juger* I, § 53.

²¹⁹. On *exécute* la musique. Il y a un *chef* et des exécutants.

²²⁰. Le rap est un bon exemple de cela.

²²¹. Non seulement la musique est découpée en *morceaux*, mais la chanson (durée moyenne : 3 minutes) est devenue le genre dominant.

²²². A cet égard l'opéra n'est pas logé à une autre enseigne que le rock.

d'éduquer le goût, mais de le transformer. Seulement, sans éducation, la transformation du goût risque d'aller dans le sens de la corruption. Aujourd'hui, les musiques les plus diffusées dans le monde agissent comme des véritables drogues, car le rythme a pris toute la place²²³, aux dépens de la mélodie et de l'harmonie.

La musique savante s'est entièrement coupée du grand public, mais c'est une imposture que de qualifier de « populaire » la musique de divertissement. Maurice Blanchot disait : « Jamais nous ne prendrons assez conscience de cela : nous appartenons à une société avec laquelle nous sommes en état de guerre ; nous habitons en région occupée ». Il se pourrait que le constat pessimiste que Wagner faisait à la fin de sa vie fût vrai : « L'histoire de la musique aura été courte ».

*

Voir aussi

L'art. La beauté. La création. L'émotion. L'esthétique. L'expression. L'interprétation. Le jeu. Le langage. La métaphysique. Le sens. Le temps.

*

Bibliographie

Platon, - *La République*, livre III.

- *Les Lois*, livres II et III.

Aristote, *Les Politiques* VIII, chapitres 3, 5-7.

Saint Augustin, *La Musique*, in *Les Confessions. Dialogues philosophiques*, trad. fr., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, p. 553-730.

J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chapitres XII-XVIII.

E. Kant, *Critique de la faculté de juger* I, § 53.

G.W.F. Hegel, *Esthétique* II, trad. fr., Le Livre de Poche, LGF, 1997, p. 318-399.

A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, livre III, § 52 et Suppléments au livre III, § 39.

F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*.

T.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr., « Tel », Gallimard, 1979.

Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, 1983.

Bernard Sève, « L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée », in *La musique, un art du penser ?*, ouvrage collectif dirigé par Nicolas Weill, Presses universitaires de Rennes, 2006.

²²³. La ressemblance de certaines musiques avec les bruits d'armes automatiques est évidente.