



HAL
open science

Esthétique et Musique (cours délivré entre 2001 et 2014)

Jérôme Cler

► **To cite this version:**

Jérôme Cler. Esthétique et Musique (cours délivré entre 2001 et 2014). Licence. Esthétique et Musique, Sorbonne Université, France. 2001, pp.57. hal-03996417

HAL Id: hal-03996417

<https://hal.science/hal-03996417>

Submitted on 27 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ESTHETIQUE ET MUSIQUE : PLAN DE COURS

INTRODUCTION : L'ESTHÉTIQUE ET LA MUSIQUE.

1. BREFS RAPPELS SUR L'ESTHÉTIQUE, COMME CHAMP PARTICULIER DE LA PHILOSOPHIE, ET SUR L'ESTHETIQUE MUSICALE, DE L'ESTHETIQUE.

2. LE LIEN ENTRE ONTOLOGIE ET MUSIQUE : L'EXEMPLE DU RYTHME :

a. Quelques brefs rappels sur l'idée de beau chez les Anciens

b. Rhythmos, un concept philosophique.

c. Héraclite et le devenir

d. Le rythme des atomes.

e. Le rythme " discipliné " : Platon contre Héraclite.

Annexe : deux illustrations de la problématique rythmique :

3. APOLLON ET DIONYSOS.

a. Aulos et transe : l'autre musique.

b. Un détour par le mythe : le concours de Marsyas et d'Apollon

c. Critères sociologiques.

d. Nietzsche : l'apollinien et le dionysien.

Annexe : texte d'illustration :

4. LE NOMBRE ET L'AFFECT : UN PARCOURS À TRAVERS QUELQUES PHILOSOPHIES DE LA MUSIQUE.

a. La thématique : nombre et affect

b. Les nombres augustiniens : une théorie de la perception musicale.

c. Un détour par l'Orient : la théorie de l'audition mystique des Soufis : le sama'

d. Du Moyen-âge chrétien à la Renaissance.

e. Rationalisme musical : la philosophie classique : Descartes

f. Texte : Leibniz et l'arithmétique secrète de l'âme.

g. Rameau, Rousseau, les apparences et la surface//l'être et la profondeur

5. LES ENJEUX DE LA MODERNITÉ. LANGAGE ET SOCIÉTÉ.

a. Préambule : Kant // Hegel : dévalorisation de la musique?

b.. Hanslick, Du beau dans la musique. La forme contre l'expression?

c. Adorno et la "nouvelle musique".

CONCLUSION : FORME et " MUSIQUE INFORMELLE ".

-Bibliographie sélective

1. L'ESTHÉTIQUE ET LA MUSIQUE : INTRODUCTION.

Selon l'intitulé de ce cours "esthétique et musique", nous devons définir la place de la musique dans le champ de l'esthétique, qui elle-même constitue un champ particulier de la philosophie. A ce propos, il faut bien constater que l'esthétique a beaucoup plus produit de textes sur les arts plastiques, pris comme objets par excellence de la philosophie de l'art, que sur la musique, qui se révèle un objet fuyant, évanescent, difficile à cerner. Je voudrais donc d'abord rappeler les grandes lignes de cette "philosophie de la musique" qui trace sa ligne brisée et ténue à travers l'histoire de la pensée esthétique.

A l'arrière-plan de ce parcours chronologique, nous nous approprierons l'interrogation philosophique elle-même, en essayant d'en saisir toutes les implications : "qu'est-ce que la musique?". Mérite alors d'être soulignée l'étrange formulation qu'impose la langue française à ce type de question : non pas "qu'est la musique?", mais "qu'est-ce", redoublant l'interrogatif "qu'" d'un démonstratif "ce", comme si nécessairement il fallait mettre l'objet à distance pour s'interroger sur son identité et sa nature : qu'est *ceci*, la musique? Autant un tableau, une sculpture, peuvent être indéfiniment, une fois pour toutes, mis à distance comme objet de nos interrogations, sur le mur d'un musée ou dans un livre de beaux-arts, autant la musique n'existe que dans son exécution, dans le temps même, contemporain, de sa présence, de sorte que prendre distance est d'emblée impossible. Elle n'existe que dans le flux temporel de son développement, et si certaines cultures l'ont codifiée dans une permanence spatiale, sur le papier (écriture musicale), ce n'est déjà plus la musique, c'est autre chose, une médiation. De nos jours, en plus de l'écriture musicale, se sont multipliées les médiations nous permettant de l'appréhender avec davantage de distance, en particulier l'enregistrement, qui fixe le flux, permettant à l'auditeur s'interrogeant sur la nature du musical, ou de telle ou telle oeuvre musicale, d'y revenir. Mais ce n'est que revenir dans le flux, et se donner l'illusion de pouvoir entrer "deux fois dans le même fleuve". Même dans ce cas, l'auditeur est renvoyé à cette expérience fondamentale de l'unicité, au présent, de toute musique, à cette nécessité de coïncider à chaque instant au processus, d'où une impuissance remarquable à prendre la distance analytique suffisante : la musique nous affecte, c'est la seule affirmation que l'on puisse d'abord poser à son sujet. "Qu'est-elle?", c'est un autre problème...

Ensuite, ce cours s'intitule " esthétique et musique ". Nous plaçons-nous donc du point de vue de la philosophie pour aborder la musique, ou du point de vue de la musique pour comprendre sa relation à la philosophie?

Voici ce qu'écrit Olivier Revault d'Allonnes (in : Dufourt, Fauquet, Hurard : *L'Esprit de la Musique*, Paris, Klincksieck 1992, p.38) : " Au lieu de se servir des sons pour nous faire connaître les événements, la musique provoque des événements pour nous faire connaître les sons. Tout est là " : en effet, le son d'une branche qui se casse dans la forêt signale la présence d'une bête ou d'un promeneur, alors qu'avec la musique tout se renverse, c'est l'événement sonore qui ne fait que signaler le son lui-même. Et Revault d'Allonnes ajoute : " la vie ordinaire entend, la musique écoute (...). La musique est ainsi la première démarche philosophique de l'espèce humaine. Peut-être le restera-t-elle. Pourquoi?

D'abord parce qu'elle suppose et affirme une distance délibérément prise entre le cours ordinaire des choses et l'attention portée à un élément spécifique de l'univers. Entendre renvoie à la source du son ; écouter renvoie au son perçu, est contact d'abord avec ce son, ensuite seulement et secondairement avec la source de ce son, par exemple l'instrument. " Et il en va de même pour la philosophie, où le mouvement de la pensée se fait réflexif : " en un sens le " philosophe " qui pense ne fait rien d'autre que le " musicien " qui chante ; penser est aussi un détournement. C'est probablement par le détournement des sons qu'a commencé le détournement des significations : la musique est la langue maternelle de la philosophie " (ibid., p.41).

Il existe ainsi un lien profond entre musique et philosophie, lien qui s'exprime paradoxalement par une certaine timidité de la philosophie vis-à-vis de la musique. Peu de philosophes se sont affrontés réellement au problème, beaucoup l'ont semble-t-il évité. La musique, - et sans doute précisément à cause de cette complicité fondamentale, profonde, - est un objet redoutable pour les penseurs, ne serait-ce que parce que ressemblant tellement à une langue ou à un langage, elle exclut cependant toute verbalisation, sauf à être poésie ou drame chantés, - et encore, dans ce cas il est toujours rassurant de s'appuyer sur le texte " mis en musique "...

Enfin l'intitulé " esthétique et philosophie " explicite le rapport particulier qu'entretient une discipline de la philosophie, l'esthétique comme " philosophie de l'art ", de l'œuvre d'art, avec la musique comme art : double restriction par rapport à ce qui s'énonçait dans le paragraphe précédent, où toute philosophie, dans son fondement même, était comprise comme substantiellement liée à toute musique, au fait musical dans sa plénitude : à présent, un sous-groupe de ce

vaste ensemble de textes et de pensée qu'on appelle philosophie, sous-groupe qui a une histoire datée (le terme d'esthétique apparaît à la fin du XVIII^e siècle), s'occupe d'un sous-groupe de l'activité humaine appelé "art", et plus particulièrement "musique". Mais notre concept d'art reste très dépendant de notre histoire récente (ces cinq derniers siècles), en particulier à travers la notion d'œuvre : si toute oeuvre musicale, de celles auxquelles nous apposons un grand nom, Machaut, Bach ou Ligeti, est de la musique ou de l'art, toute musique ne saurait se réduire au concept d'œuvre d'art : un violoneux du Poitou en tête d'un cortège nuptial ou animant le bal des noces a-t-il le "sentiment de l'œuvre" propre au compositeur assistant à sa grande première? Les Pygmées de Centre-Afrique, chez qui la polyphonie est tellement dense et développée, mais aussi expression d'une vie collective, où l'individu ne fait que trouver sa place dans l'immense concert, peuvent-ils avoir une notion d'œuvre au même titre que le compositeur assis à sa table de travail ?

RECOMMANDATIONS CONCERNANT LA MÉTHODE DE TRAVAIL :

Ce cours en aucun cas ne se suffit à lui-même. Par conséquent, il est indispensable de fréquenter les textes auxquels il est fait référence.

De fait, ce cours se contente d'indiquer des pistes de travail et de réflexion, dans l'idée que les problèmes soulevés nourriront la pensée personnelle, autonome, de l'étudiant. Par conséquent, l'examen sanctionnera à la fois l'acquisition d'une culture générale concernant l'esthétique musicale, et la capacité à la mettre en forme de manière autonome

1. BREFS RAPPELS SUR L'ESTHÉTIQUE, COMME CHAMP PARTICULIER DE LA PHILOSOPHIE, ET SUR L'ESTHETIQUE MUSICALE, DE L'ESTHETIQUE.

[Lectures :

JIMENEZ, Marc : *Qu'est-ce que l'Esthétique ?* Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1999.

CHARLES, Daniel *et alii* : “ Esthétique ”, in : *Encyclopedia Universalis*.

LENOIR, Béatrice : *L'œuvre d'art, textes choisis et présentés par B. Lenoir*, Paris, GF “ Corpus ”, 1999.]

Le champ de la philosophie de l'art s'appelle officiellement “ esthétique ” à partir de 1750, sous l'initiative du philosophe allemand Baumgarten, qui appelle *Aesthetica* son ouvrage tout entier consacré à l'œuvre d'art. Bien évidemment, avant la naissance de ce terme, la philosophie de l'art existait : c'est pourquoi par extension et généralisation aux époques antérieures, nous pourrions désigner par ce terme toute philosophie s'attachant à cerner l'essence de l'art, et les facultés créatrices de l'homme.

De façon remarquable, le mot n'est pas dérivé d'un concept comme celui d'art ou de création, mais de la perception : *aisthanomai*, le verbe grec d'où dérive le mot esthétique, signifie sentir, percevoir. Etymologiquement, il renvoie au sens de l'ouïe, — comme l'italien *sentire*, par exemple, à la fois “ sentir ” et “ entendre ”.

Pourquoi cette relation directe à la sensation, à la perception, et non à l'art? Parce qu'au XVIII^e siècle la sensibilité elle-même devient objet de réflexion, elle n'est plus considérée, tout comme ses sœurs l'intuition, l'imagination, les passions, comme méprisables, trop liées au monde des apparences et de l'illusion, mais comme des voies vers la connaissance, au même titre que les facultés rationnelles et logiques.

Revenons un peu en arrière. La destinée bibliographique de Descartes est très significative : son premier ouvrage, publié en 1618, est un *Abrégé de Musique*. Son ultime, paru en 1649 est le traité des *Passions de l'Âme*. Or dans le premier, Descartes explique qu'une connaissance précise de la musique suppose une connaissance détaillée des passions de l'âme, et qu'il faut donc “ traiter de chaque mouvement de l'âme excité par la musique ”. Descartes n'est lui-même pas parvenu à ce résultat, mais il nous révèle ici une perspective proprement

“ esthétique ”. On sait que toute son oeuvre, entre les deux ouvrages mentionnés, s’est plutôt consacrée à donner la primauté à la raison, à l’idée claire et distincte. Pourtant, l’ouverture et la *coda* suggèrent bien cette grande question, qui se posera avec une acuité croissante, de l’autonomie de la connaissance sensible par rapport à la connaissance rationnelle, jugée jusqu’alors supérieure.

Ainsi donc, quand Baumgarten introduit le terme d’esthétique, il s’agit de rattacher l’appréciation des Arts à une connaissance sensible (*cognitio sensitiva*), intermédiaire entre la pure sensation (obscur et confuse, dirait Descartes) et le pur intellect (clair et distinct) : cette connaissance sensible est elle-même à rapporter à des formes plutôt qu’à des contenus. Toute une trajectoire s’est ainsi esquissée, jusqu’à une autonomisation conjointe : de l’esthétique comme “ discipline ” à part entière, de l’oeuvre comme objet auto-suffisant, immanent, de la contemplation ou de l’étude, de l’art comme *valeur* de la vie.

Les auteurs dont nous parlerons dans ce cours ne sont bien sûr pas les seuls auteurs d’esthétique musicale. Nous avons voulu traverser les siècles à travers quelques oppositions simples : rythme/schème, forme fluide/forme fixe, Apollon/Dionysos, affect/nombre, etc. Avec certains arrêts sur des auteurs importants (Héraclite d’Ephèse, Platon, Nietzsche, Hanslick, Adorno), entrecoupés de parcours plus rapides, d’évocations plus lointaines : le seul vrai but de ce cours est de d’inciter à lire des textes de philosophie, plus ou moins faciles, et d’élargir le champ de vision au-delà de celui, forcément restreint, indiqué par le cours même.

2. LE LIEN ENTRE ONTOLOGIE ET MUSIQUE : L'EXEMPLE DU RYTHME :

a. Quelques brefs rappels sur l'idée de beau chez les Anciens

-Au commencement étaient les Grecs... L'esthétique avant l'esthétique, c'est-à-dire avant Baumgarten, remonte essentiellement à Platon. Pour ce dernier, tout ce qui est se perçoit comme un limitant, la forme (*morphè*) opérant sur un limité, la matière (*hylè*). Là où cette conjonction-opposition entre forme et matière se révèle le mieux est le beau. Du même coup, le beau apparaît comme un *objet* pour un *sujet* qui le perçoit et en jouit. Par conséquent, nous pouvons dire que toute l'esthétique, depuis Platon, se fonde sur deux couples conceptuels : forme/matière, objet/sujet.

Par ailleurs chez Platon, comme longtemps dans l'esthétique "d'avant l'esthétique", la théorie du Beau, fondée dans l'ordre intelligible, se mêle d'une vision très normative de l'œuvre d'art, dont les finalités restent soumises à des impératifs éthiques (bonne éducation des jeunes gens, équilibre de la cité et de la société, etc.). D'une certaine manière, en termes "modernes", la théorie et la critique étaient indissolublement liées. En même temps pour Platon (nous le verrons à propos de musique), à cette fonction éthique de l'œuvre d'art s'adjoint une autre dimension, celle de l'inspiration, d'une magie, d'une folie, d'un délire qui mène vers l'intelligible, l'invisible : le Beau ne réside pas uniquement dans l'objet visible "beau", il renvoie, au-delà, à l'idée de beau, au Beau intelligible dont l'artiste produit des imitations (*mimesis*). Le Beau est pourtant second par rapport au Vrai et au Bien, puisqu'il n'apparaît que dans l'objet sensible : mais du fait même qu'il manifeste le sensible sous un éclairage particulier, il révèle l'être du sensible, et donc mène vers le Vrai, — la vérité de l'être de tout ce qui est. L'œuvre d'art, chez Platon, est donc médiation entre le sensible et l'intelligible.

-Chez Aristote, disciple et successeur de Platon, et autre grand fondateur de philosophie pour les siècles ultérieurs, l'œuvre d'art est fixation définitive en une *forme* de la diversité fuyante du devenir, elle manifeste une résistance de l'homme face à la démesure et à l'indéfini qui caractérise la matière dans son aspect "donné", immédiatement perceptible. Aristote condamne définitivement la mobilité du mouvant, du devenir, en la rapportant à l'être fixé dans une forme artistique.

Les néo-platoniciens : Après Platon et Aristote, les néo-platoniciens, qui auront une grande influence tant sur l'Orient chrétien que sur la philosophie musulmane, et par voies de conséquences, sur la Renaissance occidentale, affirment que le Beau est au-delà du sensible, même si ce dernier le reflète. La

contemplation du Beau doit au contraire accélérer notre abandon du monde sensible et notre ascension vers l'intelligible, vers l'Un.

A cela s'ajoute une dimension "apophatique" du néo-platonisme, à savoir que l'Un est au-delà de toute notion que l'on puisse se faire de lui, de tout concept, de toute affirmation. Par conséquent, on peut ne le qualifier que négativement (=cataphatiquement), "il est non-bien, non-vrai", etc. parce qu'au-delà de toute notion du bien du vrai, etc. (nous verrons qu'à l'horizon de l'esthétique musicale, cette position apophatique est très tentante, et sous-tend le discours). Dans cette perspective, le Beau est un moyen d'accéder au-delà même de l'ordre rationnel ou intelligible, puisqu'il est reflet de l'Un au-delà de toute notion.

Nous voyons à travers ce très rapide survol que la question de la beauté, et de la jouissance esthétique, entraîne avec elle la totalité de la question de l'être, ce que l'on traduirait, en termes plus concis : l'esthétique repose sur une ontologie (*onto-* : ce qui est, l'être).

Ces trois moments de la première pensée esthétique en langue grecque nous donnent le cadre général dans lequel se fixe la théorie de l'art, — y compris la musique. Mais s'il y a eu chez Platon "fixation" des concepts, l'esthétique a également une archéologie, chez des penseurs antérieurs, les "présocratiques". Nous allons ainsi suivre la destinée du concept de rythme, depuis son stade "archéologique", jusqu'à Platon, où il prend un sens musical plus défini, et au-delà.

b. Rhythmos, un concept philosophique.

[Lecture : Pierre Sauvanet, *Le rythme des Grecs*, Paris, P.U.F. 1999]

Avant de se restreindre au champ musical, *rythme* est un concept "originaire", lié à une représentation du monde. Et nous verrons que cet arrière-plan ontologique éclaire également beaucoup la théorie de la musique, et ceci sans doute jusqu'à nos jours.

Face à la complexité souvent contradictoire des définitions du rythme à travers la littérature musicologique, il est un auteur qui nous incite particulièrement à une lecture fine de ce concept : il s'agit d'Emile Benveniste, qui l'étudie en linguiste et philologue.

En 1951 avait en effet paru un article du grand linguiste Emile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, I, pp. 327-335) : "le concept de rythme dans son acception linguistique". Benveniste commence par y souligner un contre-sens étymologique. Le substantif *rhythmos* vient du verbe *rhêô*, couler,

mais on s'est laissé aller à associer cette idée de rythme au mouvement des flots, ressac, cadence, mais non au *flux* proprement dit. En effet “ couler ” n'implique qu'une seule direction de flux, et certainement pas un retour périodique.

Benveniste s'interroge alors sur la formation du mot, à partir du verbe : qu'est-ce que ce suffixe *-thmos*, qu'ajoute-t-il à l'idée verbale? S'appuyant sur toutes les occurrences du mot dans la littérature grecque archaïque et antique, il en déduit le sens d'une “ manière particulière de fluer ”, “ la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme qui n'a pas de consistance organique ”, et *rhythmos* s'oppose alors à *skhèma*, forme fixe.

Mais en même temps, l'histoire du mot renvoie à une conception du monde, à la physique des premiers philosophes de langue grecque. Il suffit de rappeler les deux aphorismes célèbres d'Héraclite d'Ephèse : “ *panta rhei kai ouden menei* ”, “ tout s'écoule et rien ne demeure ” - “ on n'entre jamais deux fois dans le même fleuve ”, qui révèlent une conception du monde fondée sur le *devenir*, et non sur l'inébranlable stabilité de *l'être*. Devenir contre être : voici un combat conceptuel qui s'est affirmé à partir de Platon en faveur de l'être, qui a gardé la suprématie jusqu'à la fin du XIX^e siècle où le rapport de forces s'est inversé avec Nietzsche (qui du reste s'est à nouveau tourné vers les philosophes présocratiques, pour les réhabiliter en quelque sorte contre Socrate et contre le platonisme). Un grand pont est donc bâti, par-delà les siècles, entre une vision ancienne, et la pensée moderne. Nous verrons au long de ce cours combien tout peut être compris, sous l'arche de ce pont, en prenant en compte le concept de rythme, — le flux du fleuve qui passe.

Benveniste le dit bien dans son article : “ *rhein* (couler) est le prédicat essentiel de la nature et des choses dans la philosophie ionienne depuis Héraclite ”. La linguistique renvoie donc à beaucoup plus qu'elle-même, la philosophie, la pensée sont présentes dans la langue, et le dérivé du verbe “ couler ” acquiert une profondeur sémantique vertigineuse, à travers l'histoire de la philosophie, — et pour la philosophie de la musique elle-même.

“ La notion de rythme est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines. Peut-être même servirait-elle à caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les règlent, et aussi quand, par-delà l'ordre humain, nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements. Cette vaste unification de l'homme et de la nature sous une considération de “ temps ”, d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même, la généralisation, dans le vocabulaire de la pensée occidentale moderne, du terme rythme... ” (p. 327).

Par conséquent, si dans la conscience commune, aujourd'hui, "rythme" est associé au retour de l'identique, à la périodicité, c'est au terme d'une longue histoire du mot, histoire qui nous le révèle comme un concept important de la philosophie, et pas seulement comme une composante, une fonction dans la musique ou dans la versification. A l'origine du mot, il n'y a pas l'idée d'un retour périodique du même, mais plutôt celle du devenir, du fleuve du temps. L'évolution du sens de ce concept, jusqu'à son usage courant d'aujourd'hui, part du devenir, de la forme fluide, et peu à peu se restreint à l'idée d'une périodicité métrique.

Bien plus encore, au temps de sa première émergence, ce terme rythme renvoie autant à la représentation d'un monde en devenir, qu'à l'éthique et à l'humain, comme dans le fragment suivant d'Archiloque (VII^e siècle) : " ne jamais exulter ouvertement dans la victoire, ne jamais s'abandonner chez soi aux lamentations de la défaite ; mais prendre le plaisir où il se trouve, ne pas s'en faire avec excès pour le malheur, et saisir le rythme qui maintient l'humanité dans ses attaches ". Nous voyons à quel point ce mot apparaît, dès l'origine, comme un *concept philosophique*, et non comme une fonction (musicale ou poétique) ; et comme dit Gilles Deleuze, " il n'y a pas de concept simple. Tout concept a des composantes, et se définit par elles " (*Qu'est-ce que la Philosophie?*, Ed. de Minuit, Paris, 1991). Ces composantes, nous venons de le voir, tiennent autant à la représentation du monde, au devenir, qu'aux formes artistiques.

c. Héraclite et le devenir

En effet, ce concept de rythme émerge d'une philosophie où le flux du devenir, le temps du destin, conditionnent toute l'image de la pensée. Héraclite d'Ephèse, grande figure de la pensée pré-socratique au VI^e siècle avant J.-C., ne fait pas usage, dans les fragments et aphorismes qui nous sont parvenus, du mot *rhythmos* en tant que tel : mais nombre de ces fragments constituent déjà la pensée du rythme, lui donnent son assise.

Nous nous appuyerons sur quelques-uns d'entre eux pour poser les premières composantes du concept rythme :

(a) : Tout s'écoule et rien ne demeure (136-136)

(b) : On ne peut entrer deux fois dans le même fleuve (134-91)

(c) : Ils ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi : ajustement par actions de sens contraire (*palintropos harmoniè*), comme de l'arc et de la lyre. (fragment 125-51).

(d) : Dieu est jour nuit, hiver été, guerre paix, satiété faim (109-67).

(e) : mort de la terre, de devenir eau, mort de l'eau, de devenir air, de l'air de devenir feu, et inversement (85-76)

(f) : Ce monde-ci, le même pour tous, aucun des dieux ni des hommes ne l'a créé, mais il a toujours été, est et sera — feu toujours vivant, s'allumant en mesure (*metra*) et s'éteignant en mesure.

Ces six fragments évoquent tantôt le flux (a,b), tantôt la périodicité (e, f), tantôt l'harmonie des opposés (c,d) : en quoi nous nous trouvons en pleine problématique “rythmique”. Comme l'écrit Pierre Sauvanet (*Le rythme grec*, p. 25), nous sommes ici en présence du “‘rythme paradoxal’ de l'unité de tout être, toujours en devenir, au sens à la fois ‘fluide’ (*panta rhei*) et ‘sans cesse repris’ (*métra* du feu)”. En effet, tout *être* est *devenir*, mouvement du fleuve qui s'écoule, de sorte qu'en même temps, tout être est sans cesse “porté à l'être” (Sauvanet, *ibid.*). De sorte que sans cesse se conjuguent, s'ajustent le flux ininterrompu du devenir, de l'être en perpétuel changement, et la permanence de l'être au sein de ce changement : cet “ajustement” des deux opposés se dit en grec *harmonia*.

Nous trouvons ainsi le paradoxe essentiel au concept de rythme, à savoir cet ajustement du changement et de la permanence : d'un côté le flux, de l'autre la permanence dans le changement, de sorte que l'être ne peut se dire que du devenir : ainsi en est-il du “feu toujours vivant s'éteignant en mesure et s'allumant en mesure”. Et au *rhythmos* s'associe, —tout comme il le fera par la suite dans la terminologie de la musique, —le *metron*, mètre ou mesure : c'est le monde entier qui est ici pensé “sous l'aspect duel d'une fluidité et d'une périodicité mesurée” (Sauvanet, p. 23).

Or ce qui nous permet de percevoir l'unité sous-jacente à l'omniprésent affrontement des contraires, c'est le *logos*. Et “ceux qui ne comprennent pas comment ce qui s'oppose avec soi s'accorde avec soi” sont ceux qui n'écoutent pas le *logos*. C'est ce même *logos* qui fait supprimer à Héraclite les conjonctions de coordination : “jour nuit, été hiver, satiété faim”, ou encore, dans un autre fragment : “rassemblé séparé, consonant dissonant” (127-10). Le flux du devenir et la mesure de l'être sont indissolublement unis en tout ce qui existe, tout comme le mouvement et le repos sont unis dans l'équilibre des contraires que représente la tension de l'arc ou celle de la lyre. Le rythme révèle cet équilibre des contraires, dans l'union entre le flux indifférencié du devenir, et la “mesure” qu'impose la périodicité. Un prélude non-mesuré est un pur rythme où prédomine la “fluidité”, l'air de danse qui le suit structure le flux dans une période “mesurée” : toutes musiques, semble-t-il, se retrouveront sur ce point.

d. Le rythme des atomes.

C'est chez les philosophes atomistes que le mot *rythme*, en tant que tel, apparaît : Démocrite (V^e-IV^e siècle avant J.-C.) aurait écrit plusieurs traités contenant le mot rythme dans leur titre, et le terme semble nettement y désigner aussi bien la "forme" des atomes que le rythme musical. Aristote dans son premier livre de la *Métaphysique*, déclare que les atomistes ont pour modalités fondamentales de tout ce qui existe : *rhythmos* ("proportion"), *diathike* ("contact") et *tropè* ("tournure").

"Ces différences sont, d'après eux, au nombre de trois : la figure (*skhèma*), l'ordre (*taxis*) et la position (*thesis*). Les différences de l'être, disent-ils, ne viennent que de la proportion (*rhythmos*), du contact (*diathike*), et de la tournure (*tropè*). Or la proportion c'est la figure, le contact c'est l'ordre, et la tournure c'est la position : ainsi, A diffère de N par la figure (*skhèma* ou *rhythmos*), AN de NA par l'ordre (*taxis*), et Z de N par la position (*thésis*) (Aristote, *Métaphysique* A4, 985b, 13-20, Vrin, 1981). Ce qui est important ici, c'est que le rythme est compris comme un synonyme de *skhèma* (forme//figure) et apparaît comme le premier critère de différenciation de deux choses entre elles : il s'agit de la *forme distinctive* d'une chose. Le rythme des atomes est à la fois leur forme propre et la forme de leur agrégation en chose. "Comme leur nom l'indique, les atomes en eux-mêmes sont donc "insécables" inaltérables et immuables ; seuls leurs agrégats en "rythmes" peuvent changer" (P. Sauvanet, *op.cit.*, p.42).

C'est également avec les philosophes atomistes que la distinction s'opère nettement entre *rhythmos*, forme s'ordonnant dans un mouvement, et *skhèma*, forme fixe.

Nous avons donc opéré un premier parcours : un philologue (au sens ancien du mot), un linguiste, Emile Benveniste, "réveille", à partir de son savoir étymologique et de la linguistique, une réflexion profonde, enracinée dans le terreau des premiers penseurs de la Grèce, sur un concept proprement hérité des Grecs, celui de rythme. Aussitôt s'opère une dichotomie entre le mouvant-fluide-devenir, et le stable-fixe-être. Entre *rhythmos* et *metron*, ou encore entre *rhythmos* et *skhèma*. Nous verrons à présent ce que deviennent ces concepts dans la pensée platonicienne, qui fut longtemps "canonique", et ce qu'ils nous révèlent sur l'essence de la musique.

TEXTE : CF ANNEXE A.

e. Le rythme “ discipliné ” : Platon contre Héraclite.

Platon est considéré dans l’histoire de la philosophie comme le grand tournant après lequel toute la philosophie est définitivement marquée... C’est surtout après Nietzsche, à la fin du XIX^e siècle, que cet “ héritage platonicien ” est profondément mis à mal, — entre autres par référence aux philosophes présocratiques, et donc pré-platoniciens. Que s’est-il donc passé, de ces derniers au grand disciple du bavard Socrate?

On peut dire, pour simplifier les choses, que Platon met de la discipline dans tout cela, et qu’il oriente les perspectives vers la stabilité et l’être, contre le flux et le devenir.

Chez lui, “ rythme ” apparaît, défini précisément comme “ ordre du mouvement ” (*kinèseos taxis*), dans son grand ouvrage des *Lois* qui consacre de nombreux développements à la place de la musique dans l’organisation sociale, et dans le système général de la vie de la cité. Mais il convient de comprendre clairement de quel “ mouvement ” ce rythme est l’ “ ordre ”, pour cerner ce qu’est devenu chez Platon le concept présocratique et atomiste.

Les grands textes de Platon consacrés à la musique et au rythme se trouvent à la fin du livre III de *la République* : leur propos est d’ordre éthique, c’est-à-dire qu’il examine quel est et quel doit être le rôle de la musique dans l’éducation, dans le projet d’une Cité (*Polis*) idéale fondée sur le Vrai et le Bien. Le plan esthétique est ainsi subordonné au plan éthique.

Ce que Platon dit de la musique nous paraîtra très restrictif : tout d’abord, il se méfie de la musique purement instrumentale, l’ordre mélodique devant toujours être accompagné du sens d’un texte chanté. Ainsi le terme “ musique ” désigne chez lui uniquement un texte chanté. Ensuite, il oppose la simplicité et l’unité à toutes les formes de multiplicité : “ ne pas rechercher la bigarrure (des rythmes), non plus que la diversité des cadences, mais regarder quels ils sont par rapport à une vie harmonieusement réglée aussi bien qu’à une vie vaillante ” (*République*, III, 399e¹). Toute l’œuvre de Platon est traversée par cette dichotomie entre l’unité, la simplicité du Bien, et la multiplicité, dangereuse, dérégulée, contraire à l’éthique. Par conséquent, les rythmes musicaux doivent imiter/inspirer la vie d’un homme réglé et courageux.

Nous trouvons ici ce concept fondamental d’imitation (*mimésis*), qui a bénéficié d’une fortune considérable dans toute la pensée esthétique jusqu’à l’âge moderne. “ Ce qui a rapport aux rythmes et à la musique tout entière est une représentation imitative de ce qu’il y a de meilleur ou de pire dans la manière

¹ Les textes de Platon se citent en référence aux pages d’un manuscrit qui permet une pagination universellement reconnue, quelle que soit l’édition utilisée. Nous nous référons ici à l’édition de la Pléiade, Gallimard, trad. Léon Robin..

d'être des hommes " (*Lois*, 798d) Cette *mimésis* musicale repose d'abord sur la notion d'*ethos*, à savoir le " caractère " propre à chaque musique, et donc à chaque rythme et chaque mode. En effet, tout mode (mélodico-rythmique) est en correspondance avec un état d'âme, et toute musique à cet égard met directement l'auditeur en contact avec une émotion, un affect, une " passion " comme on dira plus tard en Europe occidentale. Ce qui n'est évidemment pas sans danger, puisqu'il existe des musiques imitant des passions mauvaises... C'est pourquoi Platon insiste sur la langue chantée, et le sens des paroles auxquelles s'adjoint la mélodie et le rythme, qui leur seront subordonnés. L'*ethos* devra rester au service d'un sens verbal : " obliger la mesure, ainsi que la mélodie, à suivre le langage qui est celui d'une semblable vie, au lieu que le langage suive la mesure et la mélodie " (*République*, 400a).

Platon condamne ainsi durement les musiques purement instrumentales, la percussion, et les mélodies rituelles qui s'accompagnent de transe, de *mania*. La " musique pure ", comme nous dirions, est comme l'usage erroné de la langue, c'est comme dire à Cratyle " Bonjour, Hermogène! " (*Cratyle*, 430a). Le *logos* est donc primordial pour Platon, c'est lui qui doit présider à tout processus musical ; mais, comme nous le verrons, ce n'est plus vraiment le même *logos* que pour Héraclite.

Par ailleurs, si nous prenons les trois termes constitutifs de toute musique ainsi comprise, paroles, mélodie, rythme, nous constatons qu'un seul des trois ne peut être supprimé, c'est le rythme : autant il est envisageable de considérer rythme et parole, rythme et mélodie, sans le troisième terme, autant le couple parole-mélodie est inconcevable sans le rythme, qui se révèle ainsi premier élément constitutif de la musique.

Mais qu'en est-il plus précisément de ce " rythme " platonicien? En tant que *logikos*, associé au *logos*, il est rationnel et nombrable. C'est en effet surtout à partir de Platon que le rythme est nettement subordonné à l'idée de mesure, et donc de nombre. *Logos* signifie non seulement " discours ", " raison ", mais encore " rapport " : selon Glaucon, protagoniste du dialogue de la *République*, les rythmes qui sont " tissés " dans la mesure sont de trois espèces, caractérisées par des rapports numériques : 1:1, 2:1, 3:2. Ainsi *rhythmos* est-il tiré du côté d'*arithmos*, le nombre : les deux mots, qui n'ont aucun rapport du point de vue étymologique, se ressemblent fort, et, de fait, en latin, c'est bien souvent le mot *numerus* (nombre) qui traduira le grec *rhythmos*. D'une certaine manière, le *rhythmos* platonicien se rapproche de *skhèma*, et se subordonne à *metron*, le mètre, la mesure. Pour Platon, le rythme peut nous faire tendre vers l'intelligible en tant qu'il induit la perception d'un *logos*, d'un rapport numérique.

Le flux héraclitéen est gommé, et les philosophes “ fluents ” dénoncés. Le flux du devenir, à la limite, est assimilable au mouvement dans lequel le rythme met de l’ordre : en somme, Platon inverse la proposition des présocratiques. Au temps du devenir héraclitéen, *aiôn*, Platon substitue le temps mesurable, *chronos*, et du même mouvement assimile *rhythmos* à *métron*.

Les conséquences, et les présupposés de cette évolution du concept renvoient encore une fois à une conception de l’homme et du monde : le rythme est en effet humain, il met de l’ordre dans les mouvements humains, tout comme le *cosmos* est l’ordre qui se substitue au *chaos*.

Platon, nous l’avons dit, avait en vue l’éducation des jeunes gens, pour la constitution d’une société parfaite. A cet égard, le rythme, en tant qu’“ ordre dans les mouvements ” est proprement éducateur : “ de son naturel, la jeunesse est bouillante, incapable de rester tranquille, de se retenir aussi bien de se remuer que de parler (...) ; mais chez elle il y a un sens de l’ordre que peuvent comporter ces actes, tandis qu’aucun des animaux n’y atteint jamais : c’est un privilège que la nature humaine est la seule à posséder ; cet ordre dans les mouvements a précisément reçu le nom de ‘rythme’ ” (*Lois*, 664e). Platon dit ailleurs que le rythme nous a été donné pour pallier en nous une absence de mesure et un manque de grâce (*Timée*, 47d). Ce que Platon appelle mouvement, *kinèsis*, est de l’ordre d’une gesticulation désordonnée. Il emploie le même terme pour les danses d’ivrognes ou celles de transe. Le rythme permet de transformer cette *kinèsis* confuse (mouvements des bébés) en geste. C’est pourquoi outre le chant, la danse a un rôle capital dans l’éducation des jeunes citoyens, à condition qu’elle ait des “ mouvements rythmés ”, c’est-à-dire mesurés et ordonnés, non sans lenteur, — juste milieu entre la fougue et la paresse. “ Rien ne plonge plus profondément au cœur de l’âme que le rythme et l’harmonie ”, dit Socrate à Glaucon (*Rep.* 401d). La musique agit sur l’âme tout entière, de sorte que le rythme a un rôle pédagogique primordial.

Platon a ainsi décidé de marquer de fortes limites sur le territoire de la pensée du rythme. Il l’a “ métrisé ”.

Par conséquent la définition du concept de rythme dévoile à la fois une représentation du monde, une éthique, et une philosophie de la musique. Ensuite, le rythme est essentiellement paradoxal : “ le rythme permet la prise en compte de l’ambivalence d’une forme d’art, la *mousikè*, qui fonctionne à la fois comme révélatrice d’une rationalité cachée et comme rapt de la raison ” (Pierre Sauvanet, *op. cit.*, p.79-80). Du côté de la rationalité cachée, le logos, le mètre, le nombre (tradition pythagoricienne). Du côté du rapt de la raison, les inévitables effets de la musique : à cet égard, il nous faut à présent nous tourner

vers un aspect de la musique que Platon rejette de son “ programme ”, à savoir celui de la *mania*, — folie ou transe.

TEXTE : cf. ANNEXE B.

N. B. Une illustration ethnomusicologique de la réflexion sur le rythme : à propos d’analyses de rythmes du Baloutchistan.

Au Baloutchistan (province partagée entre l’Iran et le Pakistan) se pratiquent des musiques destinées soit à la réjouissance, soit aux rituels de transe, dont les particularités rythmiques ont conduit l’ethnomusicologue Jean During à une réflexion sur la notion d’irrégularité rythmique, qu’il désigne du terme de “ rythme ovoïde ” (cf. *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, vol. 10, “ Rythmes ”, 1997) : entendant ces rythmes, un autre ethnomusicologue lui avait dit qu’il s’agissait de cycles réductibles à deux périodes de trois temps, et qu’il n’y avait rien de plus à en dire, une fois trouvée cette carrure de base. Or la simple division ternaire ne suffisait pas à rendre compte de ce qui se passait vraiment, car tout praticien de cette musique (et donc également un occidental cherchant à s’en approprier la pratique) était contraint de comprendre qu’il se passait beaucoup de choses au sein de ce “ 6/8 ” que ne parvenait pas à expliciter la simple réduction graphique.

Dans cette pratique instrumentale, il faut deux musiciens, l’un jouant une vièle ou une flûte, l’autre un luth à fonction essentiellement rythmique, et qui maintient un bourdon constant. En particulier, l’ostinato rythmique de “ trois temps ” est affecté d’une sorte de *swing*, d’irrégularité constitutive pouvant être décrite de très près, en termes de grandeur relative des trois temps.

Cette irrégularité ne peut se réduire à un *rubato*, — puisque le *rubato* ne peut se comprendre comme tel que par rapport à une norme régulière, *tempo giusto*. Dans le cas qui nous occupe ici, c’est précisément le *tempo giusto* lui-même qui est irrégulier, d’une irrégularité “ régulière ”, puisque d’infimes écarts dans la durée et le poids relatifs de ces trois temps viennent empêcher

L’ethnomusicologue a deux moyens d’analyse à sa disposition : tout d’abord, il peut tout simplement mesurer, à l’aide de sonagrammes, la longueur de chaque temps, chez plusieurs interprètes, à des *tempi* variés. Il constate alors que les grandeurs relatives de chaque temps restent constantes à peu de différences près.

Son deuxième expédient est tout simplement de se mettre lui-même à accompagner la mélodie en faisant le rythme sur le luth : deux coups droits (de haut en bas) et un retour (de bas en haut). Il s’aperçoit alors très vite, en acte, de l’évidence *gestuelle* du rythme en question, conjugué à l’écoute de la mélodie.

Nous retrouvons ici toute la problématique de *rhythmos* : alors que l’occidental va se rassurer au moyen d’un *skhèma*, forme fixe, mètre ou réduction écrite, l’“ oriental ”, lui, va refuser

cette réduction comme non pertinente pour l'explication de sa musique, puisqu'elle lui ôte tout son effet.

Ensuite, l'occidental va tenter de réduire les temps à des multiples entiers d'une pulsation étalon, comme si toute production rythmique supposait comme une "trotteuse" de montre sous-jacente à l'exécution. En fait, nous sommes obligés ici de considérer un *rythme*, c'est-à-dire le flux, chaque temps constituant un bloc de durée autonome, continu, non subdivisible : en somme, trois unités de base, constituant un système à pulsion irrégulière. Et dans cette compréhension du phénomène, toute division en nombres entiers est inopérante, n'expliquant rien.

Enfin, l'expérimentation gestuelle, et l'évidence avec laquelle le geste rend compte du rythme, se l'approprie, révèlent bien ce lien fondamental entre le *rhythmos* et le geste comme "ordre du mouvement" : à condition que l'accent porte sur mouvement, et non sur ordre, ou que l'ordre ne soit pas vu comme extérieur au mouvement qu'il vient ordonner, mais interne : le mouvement se met en ordre de lui-même.

3. APOLLON ET DIONYSOS.

a. *Aulos et transe : l'autre musique.*

[Lecture :

ROUGET : *la Musique et la Transe*, Gallimard, Paris, 1980]

Quand Platon parle de rythme, il ne désigne que la musique chantée, et prend en compte aussi bien le rythme poétique, la prosodie, que ce qu'aujourd'hui nous entendons par rythme musical. Par contre, quand il désigne cette musique purement instrumentale qui accompagnait les processions rituelles liées aux cultes orgiaques, il ne parle jamais de rythme, mais simplement de mouvement (*kinèsis*). En somme les danses accompagnant le jeu de l' *aulos*, — hautbois ou clarinette, mais certainement pas “ flûte ” comme le traduisaient autrefois la plupart des hellénistes, généralement non “ archéo-musicologues ”), — ne méritaient pas d'être élevées à la dignité des danses que Platon intégrait à son idéal politique et pédagogique. Il s'agissait pour lui surtout de gesticulation. Par ailleurs, il ne mentionne nulle part les instruments de percussion dont toutes les représentations plastiques attestent la présence aux côtés de l'*aulos*. Comment expliquer cette omission volontaire? Tout d'abord, il va de soi que les rituels accompagnant les trances “ bachiques ” sont dans la perspective de cité idéale projeté par Platon des facteurs de trouble, de désordre, et d'anarchie.

Pourtant, dans un de ses dialogues consacré à la poésie, *Ion*, Platon prend bien en compte l'inspiration divine du poète chanteur, à savoir l'enthousiasme, — au sens étymologique le fait d'être habité par un dieu (*en+theos*>*enthousiazô* = avoir un dieu (*théos*) en soi) : “ les auteurs de chants lyriques n'ont pas leurs esprits quand ils composent ces chants magnifiques ; tout au contraire, aussi souvent qu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et le rythme, alors les saisit le transport bachique et, possédés, ils ressemblent aux Bacchantes qui puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont en état de possession, mais non pas quand elles ont leurs esprits ”(*Ion*, 534a). Il s'agit là d'un des très rares textes où Platon semble laudatif à l'égard des trances “ bachiques ”, c'est-à-dire dirigées par le dieu Dionysos-Bacchus, dont nous reparlerons plus loin. Car il est évident, dans le reste de son oeuvre, que la danse et le rythme, tels qu'il les entend (ordre dans le mouvement), sont à l'extrême opposé de la transe, pourtant inséparable des hautbois *auloi*, des percussions, *tympana* (tambourins) et *kymbala* (cymbales). Quand parlant de musique Platon mentionne la transe, c'est à titre de pôle répulsif. Mais il l'aborde également par un autre angle, celui de la

mania, quand il définit quelles sont les maladies de l'âme : l'âme est malade d'*anoia*, absence de *noûs* (esprit, intellect), quand elle a " perdu le sens ", et cela arrive selon deux modalités : *mania* " folie ", ou *amathia*, ignorance, incapacité à apprendre. La *mania* elle-même est de deux sortes, soit d'origine humaine, pathologique, soit d'origine divine. Parmi ces *mania* " inspirées ", qualifiées d'enthousiasme ou de *katokhè*, " possession ", Platon distingue quatre types différents :

-*mantique* : inspirée par Apollon, il s'agit de l'art de la divination (Pythie, par exemple) ;

-*poétique* : inspirée par les Muses (et donc par Apollon), elle pousse à la création (*poïesis*) ;

- *télestique* : rituelle, inspirée par Dionysos, pratique initiatique et secrète, comportant la transe.

-*érotique* : inspirée par Aphrodite.

La pratique télestique est d'autant plus singulière dans cet ensemble qu'elle se distingue fortement par ses manifestations : yeux révulsés, corps cambré en arrière, comme il est représenté sur des vases. Elle est aux yeux de Platon ambivalente, relevant à la fois de la maladie et de la guérison : la possession est en effet pour lui réinsertion d'un individu dans un ensemble qui l'englobe (voir Rouget, op.cit).

Platon n'emploie jamais le mot musique (pas plus que rythme) quand il parle de possession. Il mentionne surtout l'*aulos*, le hautbois strident, instrument très populaire, joué par des musiciens de basse extraction, et immanquablement associé à la transe et/ou à la débauche, et également à la guerre.

L'*aulos* est l'antithèse de la lyre : celle-ci, par son organisation rationnelle, le nombre de ses cordes, la précision de l'accordage, renvoie aux aspects les plus élevés de la musique. Celui-là est nettement plus approximatif, dépendant des caprices du souffle, et présente des rapports d'intervalles difficiles à mesurer car plus instables.

b. Un détour par le mythe : le concours de Marsyas et d'Apollon

Nous pouvons illustrer par un mythe l'opposition irréductible de l'*aulos* et de la lyre.

Le hautbois *aulos* aurait été inventé par la déesse Athèna, mais voyant que ses joues étaient déformées quand elle en jouait, et que les autres dieux se moquaient d'elle, elle jeta son *aulos* le plus loin qu'elle put, et menaça des pires malédictions quiconque le ramasserait. Il tomba en Phrygie, et ce fut Marsyas, un silène, qui le ramassa. Il s'appropriâ l'instrument, et le joua si bien qu'il défia

Apollon de produire aussi belle musique avec sa lyre. Apollon gagna, parce qu'il pouvait jouer sa lyre également à l'envers, ce que ne put faire Marsyas. Marsyas fut suspendu à un pin, et écorché.

Ce mythe illustre l'irréductible opposition existant entre deux musiques, l'une rationnelle, inspirée, réglée, et l'autre irrationnelle, possédée, dérégulée ; opposition se traduisant entre deux dieux, Apollon et Dionysos, ce qui recouvrait également une opposition entre le monde grec " attique " (Athènes, l'Europe), et celui de l'Asie Mineure (Ionie, Phrygie, etc.), d'où étaient censés venir les cultes initiatiques, les rites de possession, facilement qualifiables de " barbaries ".

Une scission profonde s'est opérée, à l'époque de Socrate et Platon, entre ces deux mondes, ces deux visions du monde : les neuf Muses, — dont la musique tire son nom, — sont compagnes d'Apollon, dieu de la lumière et de l'art lyrique (puisqu'il s'accompagne lui-même sur la lyre). Apollon est identifié à la contemplation, à la juste mesure, à la clarté du logos, de l'intelligence. Rien d'étonnant donc à ce que Platon range l'*aulos* et les transes dionysiaques dans un domaine étranger à ce qu'il appelle rythme ou musique, — un peu comme les " classiques " réagissaient en 1930 devant le jazz, ou devant Stravinski...

c. Critères sociologiques.

En outre, Platon, comme plus tard son disciple Aristote, insiste sur un certain " esprit de classe ", à propos de l'opposition *aulos* / lyre (ou cithare). La musique des cultes de Dionysos était fondée sur les chants populaires, et, ne concernant que les gens du peuple, grossiers, les artisans, les esclaves, elle ne pouvait s'adresser aux hommes libres. Même constat pour les modes joués par ces instruments : le mode phrygien, celui de Marsyas et des transes a une influence " orgiastique et passionnelle ". Par contre, le mode dorien, mode éthique par excellence, convient au jeune homme de bonne condition (cf. Aristote, *Politique*, VIII, 5 et 6)

" L'*aulos* n'agit pas sur les mœurs, mais a plutôt un caractère orgiastique, de sorte qu'on ne doit l'employer que dans ces occasions où le spectacle tend plutôt à la purgation (*katharsis*) des passions qu'à notre instruction. Ajoutons que l'*aulos* possède, en fait, un inconvénient en complète opposition avec sa valeur éducative : c'est l'impossibilité de se servir de la parole quand on en joue (...).

Ainsi donc, en fait d'instrumentation et d'exécution musicale, nous rejetons l'éducation professionnelle (et par professionnelle nous entendons celle qui est orientée vers les compétitions, car, dans cette éducation, l'élève ne cultive pas l'art musical en vue de son propre perfectionnement, mais pour le plaisir des

auditeurs, et plaisir de bas étage. C'est pourquoi nous estimons que l'exécution d'une pareille musique est indigne de l'homme libre et qu'elle convient plutôt à des mercenaires ; le résultat dès lors est que les exécutants deviennent de vulgaires artisans, puisque le but en vue duquel ils choisissent leur fin n'a rien que de vil ”

Par conséquent, nous trouvons ici, chez Platon et Aristote qui orientent toujours leurs commentaires sur la musique vers la vie de la Cité (*République, Politique*), plusieurs composantes ou problématiques qui resteront omniprésentes au long des siècles, jusqu'à la pensée moderne. En premier lieu, le “ gauchissement ” sémantique qui touche le terme de *rhythmos* entre les pré-socratiques et le platonisme, — nombre contre flux, stabilité de la forme fixe contre fluidité du devenir ; ensuite, bien sûr, l'opposition entre Apollon et Dionysos, et toutes les conséquences qui lui sont liées ; enfin, la composante sociologique, le fait que des musiques déterminées sont attribuées à des classes sociales déterminées, — et pour cette raison sont rejetées ou adoptées.

d. Nietzsche : l'apollinien et le dionysien.

[Lecture :

Nietzsche, Friedrich : *la Naissance de la Tragédie* , cité ici dans l'édition Idées/Gallimard, trad. G. Bianquis]

Nous sommes ici obligés de faire un bond de plus de deux millénaires dans l'histoire de l'esthétique musicale, et de nommer Friedrich Nietzsche dont la contribution fut essentielle pour (re-)mettre en lumière cette opposition fondamentale entre Apollon et Dionysos.

Nietzsche est d'abord philologue “ professeur de lente lecture ”, comme il le disait, et c'est en tant que philologue, helléniste, qu'il inaugure son oeuvre avec *la Naissance de la Tragédie* (1871), qu'il dédie à Wagner. Tout d'abord, Nietzsche rompt définitivement avec toute opposition entre l'esthétique et le reste de la philosophie, métaphysique, logique, etc. En effet, pour lui “ l'art ” est “ l'activité suprême, la véritable démarche métaphysique de notre vie ”. Il n'est plus question de voir dans l'art un simple jeu d'apparences et d'illusions, ou un divertissement agréable. L'art est en son essence l'affirmation même de la vie, du destin et du tragique, il détrône donc pour Nietzsche la métaphysique.

La naissance de la tragédie, selon Nietzsche, advient par “ l'esprit de la musique ” : c'est-à-dire par la voix d'une unité originelle, universelle, se passant d'intelligence et de concept, et nous communiquant des émotions non pas seulement psychologiques, ou affectives, mais touchant au mystère même de

notre existence soumise à la mort et au destin, et aspirant à retrouver l'Un. Et Nietzsche appellera cette force première " Dionysos ", du nom de ce dieu grec originaire d'orient, dieu de l'ivresse (et pas seulement du vin) et de l'irrationnel, qui était l'objet de cultes de transe et de possession : " nous aurons fait en esthétique un progrès décisif, quand nous aurons compris, non comme une vue de la raison mais avec l'immédiate certitude de l'intuition, que l'évolution de l'art est liée au dualisme de l'*apollinisme* et du *dionysisme*, comme la génération est liée à la dualité des sexes, à leur lutte continuelle, coupée d'accords provisoires. Nous empruntons ces deux termes aux Grecs ; à les bien entendre, ils expriment, non en concepts mais dans les formes distinctes et convaincantes des divinités grecques, les vérités secrètes et profondes de leur croyance esthétique. Les deux divinités protectrices de l'art, Apollon et Dionysos, nous suggèrent que dans le monde grec il existe un contraste prodigieux dans l'origine et dans les fins, entre l'art du sculpteur ou art apollinien, et l'art non sculptural de la musique, celui de Dionysos ". Ainsi s'ouvre *la Naissance de la Tragédie*, et nous voyons bien que dès les premiers mots, il ne s'agit pas seulement d'un ouvrage de philologue étudiant les textes anciens d'un point de vue scientifique, mais d'un philosophe s'attachant à donner une vision globale de " l'évolution de l'art ". L'apollinisme et le dionysisme sont pour lui d'abord deux instincts, deux " énergies d'art qui jaillissent directement de la nature sans l'intermédiaire de l'artiste humain " (p.27), et ils s'opposent d'abord comme le *rêve* et l'*ivresse*.

Apollon : le rêve, appartenant à l'homme individuel, induit la disjonction entre l'apparence et le réel, fait surgir des formes, des jeux d'ombres où l'artiste (le sculpteur) trouve ses modèles, une vérité supérieure.

Apollon est également le dieu des prophéties, — la Pythie de Delphes. De plus, Apollon, dont le nom est également Phoibos, le " Lumineux ", " gouverne la lueur belle du monde intérieur, de l'imagination " ; enfin, il comporte aussi en lui la *limite* au-delà de laquelle le rêve exercerait une action pathologique, et l'apparence nous tromperait : " c'est le contour sobre, l'absence d'impulsions brutales, le calme et la sagesse du dieu sculpteur " (p.24). Il permet à l'homme de rester toujours fidèle au principe d'individuation (l'individu, conscient de son indivision, et stable dans ses propres contours).

Dionysos : pour le définir, Nietzsche commence par évoquer " la *terreur* qui saisit l'homme déconcerté par les formes connaissables des phénomènes, lorsque le principe de causalité, sous l'une quelconque de ses formes, semble souffrir une exception. Si nous ajoutons à cette terreur le ravissement délicieux qui s'élève du fonds intime de l'homme, voire de la nature, lors d'une infraction

analogue au principe d'individuation, nous aurons une idée de l'essence du *dionysisme*, que nous nous représenterons mieux encore grâce à son analogie avec l'*ivresse* ”(p.25). L'individu sort de ses limites, car Dionysos est le principe de “ désindividuation ”, par lequel “ le lien se renoue d'homme à homme ” : “ qu'on transforme en un tableau le triomphal Hymne à la Joie de Beethoven, et qu'on tâche d'égaliser cette imagination qui voit des millions d'êtres se prosterner dans la poussière : on aura une idée approchante du dionysisme. L'esclave devient un homme libre, toutes les barrières rigides ou hostiles que la nécessité, l'arbitraire ou “ la mode insolente ” ont mises entre les hommes cèdent à présent (...) Par ses chants et ses danses l'homme montre qu'il est membre d'une communauté supérieure, il a oublié la marche et la parole, il est sur le point de s'envoler en dansant dans les airs. Ses mouvements révèlent qu'il est ensorcelé (...). L'homme n'est plus artiste, il est lui-même oeuvre d'art ” (p. 26).

Nous voyons que Nietzsche fait partiellement écho aux descriptions antiques de la transe bachique, mais qu'il reprend tout cela dans une perspective philosophique très englobante, où l'on voit nettement poindre cette “ fin de la métaphysique ” qu'il proclamera toute sa vie. Et quand il mettra Dionysos face à Apollon, et contre lui, c'est pour montrer l'inanité des “ arrière-mondes ”, de l'être “ derrière ” le devenir, de la “ vérité ” derrière l'erreur et l'illusion du réel, etc. Et Apollon incarne cette “ vérité du rêve ”, ou ce rêve d'un monde-vérité auxquels tout l'occident s'est identifié depuis Platon, et, par la suite, dans le christianisme. Dionysos, lui est l'affirmation de la plus haute puissance de l'art, et l'avènement d'une humanité a-individuée, ou trans-personnelle. En lui, il n'y a plus de distinction entre monde-vérité et monde-illusion, vérité et illusion ont disparu toutes deux du même mouvement.

Or selon Nietzsche, l'art dionysiaque par excellence est la musique, précisément par ce qu'elle n'a rien à voir avec la figuration du réel, avec la mimésis platonicienne. Il s'agit bien sûr de “ musique pure ”, et Nietzsche s'oppose à l'opéra moderne, à “ une rhétorique intellectuelle de la passion, mise en vers et en musique dans le *stile rappresentativo* ”. Il déplore que l'opéra ait été aussi anti-dionysien, contribuant à rabaisser la musique au niveau d'un simple divertissement, d'une parade. Il verra un temps dans Wagner un sauveur, créateur du véritable opéra dionysiaque, puis se détournera violemment de lui quand il aura compris l'idéologie sous-jacente à l'œuvre de Wagner : “ la musique pure est la seule musique légitime, et la musique dramatique doit être aussi de la musique pure ” (*Richard Wagner à Bayreuth*, 1874).

Nietzsche, plus tard, repensant à son premier grand livre, se reprochera d'avoir été trop hégélien, c'est-à-dire dialectique, — selon le schéma logique de la

contradiction dépassée (thèse-antithèse-synthèse). Je citerai ici Gilles Deleuze (*Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F.,1973, p. 13) :

“ 1°) La contradiction, dans *l'Origine de la tragédie*, est celle de l'unité primitive et de l'individuation, du vouloir et de l'apparence, de la vie et de la souffrance (...).

2°)La contradiction se reflète dans l'opposition de Dionysos et d'Apollon. Apollon divinise le principe d'individuation, il construit l'apparence de l'apparence, la belle apparence, le rêve ou l'image plastique, et se libère ainsi de la souffrance : Apollon triomphe de la souffrance de l'individu par la gloire radieuse dont il environne l'éternité de l'apparence ”, il efface la douleur. Dionysos, au contraire, retourne à l'unité primitive, il brise l'individu, l'entraîne dans le grand naufrage et l'absorbe dans l'être originel : ainsi il reproduit la contradiction comme la douleur de l'individuation, mais les résout dans un plaisir supérieur, en nous faisant participer à la surabondance de l'être unique ou du vouloir universel. Dionysos et Apollon ne s'opposent donc pas comme les termes d'une contradiction, mais plutôt comme deux façons antithétiques de la résoudre : Apollon, médiatement, dans la contemplation de l'image plastique ; Dionysos, immédiatement, dans la reproduction, dans le symbole musical de la volonté. Dionysos est comme le fond sur lequel Apollon brode la belle apparence ; mais sous Apollon, c'est Dionysos qui gronde. L'antithèse elle-même a donc besoin d'être résolue, “ transformée en unité ”.

3°) La tragédie est cette réconciliation, cette alliance admirable et précaire dominée par Dionysos ”.

TEXTE : CF. ANNEXE C.

3. LE NOMBRE ET L'AFFECT : UN PARCOURS À TRAVERS QUELQUES PHILOSOPHIES DE LA MUSIQUE.

a. La thématique : nombre et affect

Nous sommes partis du rythme, qui présentait deux faces, l'une tournée vers le devenir fluide, l'autre vers la périodicité, le mètre, et le nombre. En fait, cette opposition se retrouve, de façon analogique, dans celle de l'affect et du nombre, représentant pendant des siècles les deux pôles de la réflexion sur la musique.

-L'affect : immédiatement relié au devenir, au présent physique de l'écoute ou de la "performance", la primauté de l'affect suscite les questions : que peut la musique? Quel est son effet? Quel est son pouvoir d'expression?

-Le nombre : les formes musicales, les rapports d'harmonie et de durée renvoient à une arithmétique, à une mathématique sonore, sur lesquelles l'accent est porté par toute une lignée de théoriciens ou de musiciens, de Pythagore à Xénakis.

b. Les nombres augustiniens : une théorie de la perception musicale.

Un des premiers ouvrages auquel nous ferons allusion ici est le *De Musica* (datant de 389 après J.-C.) de Saint-Augustin : d'abord parce qu'il s'agit d'un traité entièrement consacré à la musique, sous l'espèce, principalement, du chant, et ensuite parce qu'il illustre bien ce glissement qui s'est opéré de *rhythmos* à *arithmos*, du rythme au nombre. *Numerus*, le nombre, est en effet un concept-clé de cette philosophie augustiniennne de la musique. L'intention de Saint-Augustin est de montrer comment l'audition d'une musique est un acte spirituel, comment le sensible est transformé, dans l'audition, en spirituel.

Si nous mentionnons ici particulièrement Saint-Augustin, c'est aussi parce qu'il produit une théorie de l'écoute musicale, sur laquelle nous aurons à revenir. La perception, l'apprentissage ne se font jamais uniquement de l'extérieur à l'intérieur : une information peut arriver par les sens, mais doit être entièrement recréée par la loi d'intériorité de la pensée, sa "forme interne". C'est sur cette conception fondamentale que s'appuie toute la théorie augustiniennne des "nombres internes" qui, coïncidant avec les "nombres sonores", matériels, se traduisent en plaisir musical, harmonie de l'âme, et des forces qui sont en elles.

Augustin procède à partir de la métrique, à partir des rythmes scandés : en effet, ici *numerus* est synonyme de *rhythmos*, et le point d'appui de Saint Augustin, dont la formation était la rhétorique, est la prosodie. Le rythme scandé produit donc des "nombres sonores". Ces nombres sonores doivent être clairement proférés, traduits en "nombres proférés" *numeri progressores*, que l'auditeur

accueille, en allant, dans son acte perceptif, à leur rencontre. La sensibilité produit ainsi à son tour des *numeri occurrentes*, nombres “ qui vont à la rencontre ”. Nombres de simple audition, les *progressores* et *occurrentes* sont dépendants du temps, ils sont absolument contemporains de l’audition. C’est pourquoi doivent s’y adjoindre, pour que la perception soit complète, les nombres de la mémoire, *numeri recordabiles*. “ Quelque chose dans ma mémoire, qui demeure fixé là intérieurement ”. Nombres que l’on peut évoquer et maintenir dans un acte de souvenir, comme le “ maintenant ” d’une durée présente qui n’est jamais ici, sans épaisseur. Du futur au passé, tout transite dans la perception musicale, “ et pourtant mon attention reste présente, *praesens tamen adest attentio mea* ”.

La musique, faite d’attente, d’anticipation, de souvenir, d’échos, alliés à une attention exclusive au présent, offre ainsi une certaine image d’éternité : la prosodie recrée une régularité intensive imitant les grands rythmes de l’univers. La mémoire musicale mobilisée dans le présent de l’écoute est en analogie avec la genèse du temps : “ à partir du silence les temps sont formés, ordonnés et réglés en imitation de l’éternité ”.

Enfin, Saint-Augustin pénètre plus profondément encore dans l’âme, avec les *numeri judiciales*, “ nombres qui jugent ”, qui apprécient l’harmonie ou la dissonance, etc. et les *numeri rationis*, nombres de la raison, qui juge la valeur du plaisir musical, en fonction des fins assignées à l’homme.

Enfin, la musique nous donne parfois une sorte d’image, “comme en miroir”, de cette aisance perdue, la *summa facilitas* avec laquelle, avant la chute, l’âme vivifiait le corps.

De ce rapide résumé de la conception augustinienne, nous dégagerons quelques remarques :

- le rythme, traduit en “ nombre ”, est le sous-bassement de toute la théorie.
- le rythme est un “ écho ”, comme le dira le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe (“ L’écho du sujet ”, in : le Sujet de la Philosophie, Paris, Aubier-Flammarion, 1979).
- la réflexion insiste beaucoup sur une dialectique du temps et de l’éternité, ce qui nous renvoie à nouveau aux problématiques du devenir, de la périodicité, et souligne également comment la coïncidence au présent, et le temps propre à l’audition de la musique aboutissent à une négation du temps, et produisent une image de l’éternité (ou, à tout le moins, de l’intemporel).

c. Un détour par l'Orient : la théorie de l'audition mystique des Soufis : le sama'

(Lecture : Jean DURING : *Musique et Extase*, Paris, Albin Michel, 1988)

La théorie de Saint-Augustin peut nous inspirer une comparaison avec l'Orient musulman, en particulier le monde turco-persan où s'est développée à partir du XIII^e siècle une véritable théorie de l'*audition*, ainsi que sa pratique "extatique". Il s'agit du *sama'*, dont le grand représentant, à la fois penseur et poète, est Jelaeddin Rûmi. Ayant vécu à Konya (Turquie) au XIII^e siècle, il écrivit en persan, et son ordre mystique deviendra la fameuse confrérie des Mevlevi, - "derviches tourneurs". Son oeuvre, le *Mesnevî-i Ma'nevî*, qu'on a pu qualifier de "Coran en persan" est un immense poème constituant un sommet de la littérature persane, et, sans aucun doute, mondiale. Il s'ouvre par la mention du *ney*, flûte en roseau traditionnelle des derviches, en deux vers qui furent inlassablement commentés par tous les soufis ultérieurs :

Ecoute ce ney qui se plaint, il nous parle de la séparation,

Depuis que l'on m'a séparé de la jonchée, hommes et femmes se lamentent en entendant mes cris

L'instrument, coupé à partir du roseau vivant, est ainsi le symbole de l'âme humaine séparée de sa source divine et soupirant après elle. L'âme humaine cherche donc à retrouver l'unité perdue. Selon le mythe originel, avant la création, Allah s'adressait aux âmes de l'humanité à venir en demandant : "ne suis-je pas ton Seigneur?", et du son de cette question il reste en nous un souvenir confus, se réactualisant à la faveur d'une perception de nature particulière, d'une *audition* mystique appelée le *sama'*, par laquelle l'âme réintègre en quelque sorte l'unité originelle, en entrant dans l'extase. Dans cette pratique, la musique a un rôle essentiel, car c'est elle qui éveille l'âme à cette perception particulière. S'ensuit la pratique rituelle des Derviches melevi reposant sur l'audition (*sama'*), suivie d'extase, et donc de danse sacrée.

Le *sama'* était déjà largement pratiqué dans les cercles soufis, à partir du IX^e siècle : c'est sans doute à Bagdad qu'il voit le jour, puis il se répand vers l'Iran et le Khorassan. Il renvoie également à une philosophie de la musique partagée en-dehors de l'Islam, — théories de l'harmonie des sphères et des nombres, où la musique ouvre sur le supra-sensible et le divin.

Selon un autre mythe d'origine, l'esprit d'Adam, à la création, ne voulait pas entrer dans son corps : Dieu demanda alors aux anges d'entourer Adam et de chanter en disant "entre dans ton corps!" : "l'écho du chant des anges du Trône arriva aux anges des sept cioux... Tous les anges des sept cioux furent mis en mouvement. Ils tournaient ainsi, et personne ne sut comment, sur l'ordre de

Dieu Très-Haut, l'esprit d'Adam est entré dans son corps" (Labid ibn Khajegi Tabrizi, cité par During, 1988). La cérémonie des derviches mevlevi est le reflet terrestre de cette danse céleste.

Mevlana Rûmi, fondateur de l'ordre, aimait par-dessus tout l'audition mystique, au point d'entrer en extase sur quelques notes entendues par hasard, ou même au son du marteau d'un batteur d'or. Nombreux sont les récits d'épisodes de sa vie où il entre en extase : il pouvait "improviser" des séances de *sama'* dans la rue, au passage de processions. Aux abords d'une taverne, il entre en extase au son du *rebab*, une vièle, distribue ses vêtements aux buveurs, qui se convertissent deux jours plus tard. Le *sama'* selon Mevlana est une forme d'expérience mystique totalement affranchie, au-delà des oppositions entre pur et impur, entre profane et sacré, ce qui lui vaudra parfois la réprobation des *ulema*, les "doctes", le clergé officiel.

Le rituel du *sama'*, à l'origine, restait peu codifié : les derviches écoutaient en silence, puis manifestaient leur transport extatique par des cris, des pleurs, et des danses. La danse était libre, mais les traités insistent sur le mouvement tournoyant. C'est plus tard que le *sama'* se ritualise, que ses conditions, les comportements qu'il occasionne, sont l'objet de commentaires et d'interprétations symboliques ou rationnelles. La danse décrit un mouvement lent dans le sens des planètes (sens contraire aux aiguilles d'une montre) ; la tête des danseurs est légèrement penchée vers la droite, leur main droite levée vers le ciel, la gauche vers la terre.

Il est intéressant, à travers ce détour par l'Orient, de voir combien les oppositions que nous avons évoquées à propos de rythme, et de "dionysisme/apollinisme" semblent dépassées ici dans une philosophie originale de l'expérience musicale. Certes, nous trouvons des conceptions également présentes en Occident : symbolisme (la "musique des sphères"), audition interne (cf. Saint Augustin), contemplation et affect. Mais la musique devient ici la forme unique et fondamentale d'une expérience à la fois contemplative et extatique.

d. Du Moyen-âge chrétien à la Renaissance.

Nous retrouverons longtemps, jusqu'à la Renaissance et au-delà, une conception à la fois "numérologique" et platonicienne de la musique. Ainsi, le grand théoricien Boèce (VI^e siècle) considère qu'il existe trois musiques :

- *musica mundana* : musique cosmique, harmonie ou ordre de l'univers.

- *musica humana* : musique humaine, ordre de l'âme saine et vertueuse ;
- *musica mentalis*, musique audible que font les hommes. Ces trois musiques se superposent, se correspondent l'une à l'autre, et ce cadre de pensée, qui vient à la fois du néo-platonisme et du christianisme, va dominer mille ans d'esthétique musicale : l'homme, selon le (néo)platonisme, peut s'associer au plus haut niveau de l'intelligible, bien qu'il chute dans le sensible. Il doit donc s'accorder avec l'Intellect éternel par un chant intelligible de louange (c'est-à-dire la philosophie).

Ces positions intellectualistes accentuent la vieille dichotomie entre une musique “ basse ”, “ sensible ”, instrumentale et profane, et une musique “ haute ”, intelligible, vocale et sacrée. Autre conséquence : pour Boèce, l'artiste-musicologue qui comprend la musique est plus grand que le praticien.

Ensuite, Boèce traite la musique comme une science mathématique : il lui donne une place plus haute que la rhétorique, mais il la coupe de la chanson et de la danse profanes.

L'art de la musique au moyen-âge se résumera surtout au mystère rationnel sous-jacent à la pratique. Enfin, un grand trait de l'évolution médiévale, jusqu'au temps de Guillaume de Machaut, c'est la lente émergence du personnage du compositeur, individualisé par sa signature, et de plus en plus détaché de la pratique. De fait, la pratique polyphonique et polyrythmique, le développement de l'écriture induisent un changement profond dans l'esthétique, puisque le compositeur est assis à sa table de travail et “ calcule ” ou spéculé.

A la fin du XV^e siècle, cette vision de la musique comme une branche des mathématiques appliquée au son laisse progressivement la place à une vision humaniste de la musique comme un *art* sonore, pour lequel les mathématiques sont pertinentes seulement comme moyen de calculer ou d'expliquer, à des fins musicales déterminées. De sorte que la *science* de la musique est à distinguer de son *art*. Ni la *musica mundana* ni la *musica humana* n'ont à voir avec cet art : la musique est avant tout une activité humaine plutôt qu'une science close sur elle-même ou qu'un reflet du modèle cosmique. Dieu nous a enseigné à chanter sa louange, mais la polyphonie est humaine, produit de l'histoire humaine.

Zarlino, 1558. L'oreille est juge des effets musicaux. La vieille théorie de l'*ethos* est subtilement humanisée. Au lieu de trouver des raisons métaphysiques pour lesquelles chaque mode devrait refléter un type de sentiment, Zarlino en appelle à l'expérience pour attester une corrélation des harmonies avec les sentiments. Au lieu de dire avec Platon que l'harmonie et le rythme d'une pièce sont déterminés par les paroles accompagnées et à leur sens, il demande que

l'harmonie et le rythme soient ceux perçus comme adaptés à la tonalité affective du sujet des paroles.

Un nouveau concept se fait jour chez Zarlino, celui de “ thème ” (comme on dira plus tard) : de même qu'un poème doit avoir un sujet, de même la musique aura un sujet musical, un ensemble de notes. Nous voyons apparaître la conscience nouvelle d'une autonomie mélodique de la musique, qui n'est plus subordonnée à la rhétorique. Elle acquiert donc peu à peu son indépendance comme système, forme immanente.

Du coup revient au premier plan la question des effets de la musique, de son action, de son pouvoir.

e. Rationalisme musical : la philosophie classique : Descartes

Nous avons déjà évoqué la “ trajectoire ” de Descartes, entre son *Abrégé de Musique* (1618), et son dernier traité *des Passions de l'âme* (1649). L'*Abrégé* pose comme définition initiale : “ La fin de la musique est de plaire et d'émouvoir en nous diverses passions ”. Et à la fin de son traité, il explique que pour déterminer plus précisément l'influence de la musique sur les passions, il faudrait connaître celles-ci : “ il suit que je devrais traiter maintenant de chaque mouvement de l'âme qui peut être excité par la musique, et je pourrais montrer par quels degrés, consonances, rythmes et choses semblables ils doivent être excités ; mais cela dépasserait les limites d'un abrégé ”, écrit-il à la dernière page de son traité : ce programme, il ne tentera de le réaliser qu'à la fin de sa vie.

L'*Abrégé de Musique* comporte deux thèmes de recherche : les consonances et les passions. Descartes, comme Mersenne, avec qui il correspond abondamment au sujet de musique, renonce à leur mise en relation directe, sauf à évoquer la tierce majeure “ joyeuse ” et la tierce mineure “ triste ”.

Au XVI^e siècle, le problème des passions est lié à la relation entre le texte (comme récit, rythme et mètre) et le mode (disposition des tons dans l'octave). Pour exemple, l'œuvre de Pontus de Tyard, *Solitaire second* (1555-1587) : le problème des éléments de l'harmonie n'est jamais relié à celui des passions, c'est toujours les sept modes des anciens "qui comprennent toutes les variétés de chanter, à cause de leur contraire disposition, qui, par une secrète énergie, esmeut contraires passions". Selon cette théorie de l'*ethos* des modes revisitée, les modes principaux (authentiques) et les modes sujets (plageux) correspondent à des passions contraires, de sorte qu'on peut apaiser l'une par l'autre.

Mais pour le reste, on ne va pas au-delà de cette “ secrète énergie ” qui est le pouvoir efficient de la musique, et qui rapproche des théories occultes l'analyse

du fait musical. Ce problème du pouvoir de la musique est au premier plan de la réflexion théorique de cette époque, comme en témoignera la forte résurgence du mythe d'Orphée (cf. Monteverdi).

Ce problème est alors posé toujours par rapport au texte, comme récit, rythme ou prosodie, et le mode, et une organisation musicale qui doit épouser *il suono delle parole*. La rhétorique reste une discipline et un angle d'approche dominants. Pour Zarlino, par exemple, l'harmonie n'a pas de propriétés passionnelles à elle seule. Les quatre éléments dont le concours produit un effet ("une passion") sont : l'Harmonie, le Nombre, la Narration, le Sujet.

Or ce qui est nouveau dans la théorie cartésienne de la musique, c'est qu'elle se passe de la référence au texte chanté. Elle ne traite que du rythme, considéré comme primordial, et de la hauteur.

Le rythme est en effet premier, car il peut y avoir de la musique sans harmonie, mais jamais de la musique sans rythme. La théorie cartésienne de la musique n'est pas fondée sur la rhétorique comme aux siècles précédents, mais sur la physiologie. La relation entre les affections du son et les passions de l'âme est présentée selon une vision mécaniste : il y a ébranlement par les temps forts et temps faibles, et des vitesses, auxquels réagissent tous les corps. "Une mesure lente excite en nous également des passions lentes, comme la langueur, la tristesse, etc."

De même, Mersenne, correspondant assidu de Descartes et de nombreux musicologues européens de son temps, recherche sans relâche le secret (cf. plus haut "secrète énergie") de ce pouvoir de la musique : il fait envoyer des émissaires étudier les musiques de l'Orient, de même que Monteverdi, à Venise, entendait des musiques de méditerranée orientale, dont il interrogeait la nature et les pouvoirs.

f. Texte : Leibniz et l'arithmétique secrète de l'âme.

A Descartes, Leibniz oppose une tout autre vision de la musique, fondée sur des perceptions confuses, et un calcul intérieur de l'âme : "*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*" "la musique est l'exercice caché d'une arithmétique de l'esprit ignorant qu'il compte". Ce qu'il détaille ainsi :

"J'ai déjà montré plus d'une fois que l'âme fait beaucoup de choses sans savoir comment elle les fait, lorsqu'elle le fait par le moyen des perceptions confuses et des inclinations ou appétitions insensibles dont il y a toujours un grandissime nombre et dont par conséquent il est impossible que l'âme s'aperçoive, ou qu'elle puisse les démêler directement. Jamais nos perceptions ne sont parfaitement

unies, comme pourrait être une ligne droite, elles sont toujours revêtues de quelque chose de sensible, qui enveloppe quelque chose de confus, lors même qu'il est clair (...). L'âme compte les battements du corps sonnant qui est en vibration, et quand ces battements se rencontrent régulièrement à des intervalles courts, elle y trouve du plaisir. Ainsi elle fait ces comptes sans le savoir. C'est ainsi qu'elle fait encore une infinité d'autres petites opérations très justes, quoiqu'elles ne soient point volontaires ni connues que par l'effet notable où elles aboutissent enfin, en nous donnant un sentiment clair mais confus, par ce que ses sources n'y sont point aperçues. Il faut que le raisonnement tâche d'y suppléer, comme on l'a fait dans la Musique, où l'on a découvert les proportions qui donnent de l'agrément ” (“ Extrait du dictionnaire de M. Bayle ”, 1703, *Philosophischen Schriften*, Gerhardt, vol. IV, p.550). Cette idée d'un calcul inconscient, cette mise en valeur de l'infinité d'infimes opérations de l'esprit percevant la musique, et sur lesquelles reposerait en définitive son pouvoir, sont souvent rapportés à l'idée que Leibniz est un théoricien du baroque, qu'il renoue avec la mobilité fuyante du réel et du devenir.

Après Descartes et Leibniz, — le philosophe "classique" et le "baroque"— l'esthétique commence son chemin vers l'autonomie, qui sera consacrée par Baumgarten en 1750. Cent ans au cours desquelles sont en gestation des théories nouvelles.

g. Rameau, Rousseau, les apparences et la surface//l'être et la profondeur

On peut dire que depuis le XVI^e siècle les théoriciens de la musique s'évertuent à installer celle-ci comme une réalité autonome. La musique en effet n'a rien de la stabilité objective de l'art plastique, elle est “ l'infortunée musique ”, dit Leonard de Vinci, qui “ périt aussitôt créée ”. Ainsi, en même temps que l'esthétique conquiert peu à peu son autonomie par rapport aux autres divisions de la philosophie, la musique essaie de conquérir son autonomie comme forme musicale pure. Comme nous l'avons vu à travers les quelques théoriciens évoqués, le commentaire sur la musique se partage entre le social, le mélange entre le son et l'humain dans sa complexité, d'une part, et les lois physiques objectives de la production du son, d'autre part. Progressivement le discours musicologique se détache de la rhétorique longtemps souveraine. Et par rapport au discours esthétique, le modèle des arts plastiques fait lourdement peser sur la musique son Et les théoriciens s'attachent à trouver à la musique le fondement dont elle manque, et qui lui permettrait d'échapper à son caractère éphémère, volatile et évanescent.

C'est en ce sens que la théorie de Rameau, au-delà de son intérêt purement musicologique, est riche d'enjeux esthétiques : en effet Rameau rapporte toute la musique à la Nature, détachant la musique, en tant que principe générateur, des oeuvres ou des styles particuliers, ou même des exécutions concrètes. En effet, le fondement est l'accord majeur, qui est objectivement " dans la Nature ", dit Rameau. Et toute musique doit pouvoir être rapportée à la réalité harmonique qui la sous-tend : il s'agit bien, *sous* la musique réelle, de déceler la " basse fondamentale ", — qui en somme, apparaît comme la réalité substantielle de la musique.

D'où cette position théorique paradoxale : il existe bien une musique " en acte ", comportant le flux de ses notes dites " de passage ", derrière laquelle il faut entendre la musique " réelle ", celle du substrat harmonique. Comme dit Antoine Hennion, " 'réel' est bien resté le mot utilisé pour désigner les notes faisant partie de l'harmonie, par opposition aux notes jouées 'en réalité' ; broderies, retards, anticipations, échappées... : les noms techniques de ces notes non réelles, 'de passage' disent joliment ce décalage, qui fait entendre la note jouée en fonction d'une autre note 'réelle' mais qui peut rester silencieuse " (HENNION, *La Passion Musicale*, p. 275, n.5).

Derrière ce parti-pris théorique nous trouvons toute une métaphysique de l'apparence et de l'être, celle qui oppose au sensible, à l'instabilité du devenir, des phénomènes, l'intelligible, la stabilité de l'être et des noumènes. De sorte que les exercices que subissent les élèves de conservatoire, — ou des facultés de musicologie, — consistant à " restituer " la basse fondamentale derrière telle ou telle mélodie, sont tout aussi bien des exercices métaphysiques de négation des apparences au profit d'un fond de réalité substantielle, d'une profondeur cachée de l'être.

Rameau rapporte cette réalité substantielle d'une ligne de basse virtuelle que personne ne joue à la Nature : ainsi le fondement de la musique lui est-il extérieur, et ne dépend-il pas de tel ou tel musicien...

Rousseau n'admettra jamais ce parti-pris théorique, contre lequel il argumentera en invoquant l'unité mélodique, et la relativité des systèmes musicaux de par le monde, à laquelle il avait été particulièrement sensible.

" Dans une composition, l'auteur a pour sujet le son physiquement considéré, et pour objet le seul plaisir de l'oreille, ou bien il s'élève à la musique imitative et cherche à émouvoir ses auditeurs par les effets moraux. Au premier égard, il suffit qu'il cherche de beaux sons et des accords agréables ; mais au second il doit considérer la musique par ses rapports aux accents de la voix humaine, et

par les conformités possibles entre les sons harmoniquement combinés et les objets imitables ” (Art. “ composition ”, *Encyclopédie*, III, 771b ; Dict., 720.

Rousseau insiste donc sur la dépendance de la mélodie par rapport à l’accentuation de la langue, et sur l’idée d’imitation. Cette imitation permet de communiquer le mouvement dont est animée l’âme du compositeur, de sorte que la “ technique ”, la réalité physique du matériau musical n’est que “ cause occasionnelle ” des affections morales : “ que celui donc qui veut philosopher sur la force des sensations commence par écarter, des impressions purement sensuelles, les impressions intellectuelles et morales que nous recevons par la voie des sens, mais dont ils ne sont que les causes occasionnelles ; qu’il évite l’erreur de donner aux objets sensibles un pouvoir qu’ils n’ont pas, ou qu’ils tiennent des affections de l’âme qu’ils nous représentent. Les couleurs et les sons peuvent beaucoup comme représentations et signes, peu de choses comme simples objets des sens. Des suites de sons et d’accords m’amuseront un moment peut-être ; mais pour me charmer et m’attendrir, il faut que ces suites m’offrent quelque chose qui ne soit ni son ni accord, et qui me vienne émouvoir malgré moi ” (*Essai sur l’origine des langues*, ch. XV). Sur ce même principe Rousseau fonde donc la relativité du goût musical : si les causes du goût musical résidaient dans la nature, comme l’explique Rameau, pourquoi faut-il à l’Italien des airs italiens, et au Turc, des airs turcs ? C’est à ce niveau qu’intervient la diversité des langues : “ chacun n’est affecté que par des accents qui lui sont familiers ; ses nerfs ne s’y prêtent qu’autant que son esprit les y dispose : il faut qu’il entende la langue qu’on lui parle, pour que ce qu’on lui dit puisse le mettre en mouvement ” (id.).

La réponse théorique de Rousseau à Rameau tient également à l’unité de la mélodie, à laquelle tout un article est consacré dans son *Dictionnaire de Musique*. Le chant ayant pour origine l’imitation des inflexions de “ la voix parlante ou passionné ”, la notion d’unité mélodique renvoie nécessairement à une philosophie de la langue. De même que celle-ci en ne devient expressive que par son accentuation, — de même, la mélodie n’est pas concevable sans mesure : la réduire à sa structuration harmonique, comme le fait Rameau, n’est que pure abstraction.

D’une certaine manière, à travers cette controverse, c’est l’idée de la surface actuelle, concrète, audible, de l’événement musical et de sa production, s’opposant à celle de la profondeur virtuelle, abstraite. Ce qui intéresse Rousseau, c’est à nouveau l’effet de la musique, son pouvoir expressif, que l’on ne peut prendre en compte qu’à la surface de la mélodie unitaire, et expressive précisément dans cette unité.

4. LES ENJEUX DE LA MODERNITÉ. LANGAGE ET SOCIÉTÉ.

a. *Préambule : Kant // Hegel : dévalorisation de la musique?*

Il est difficile d'aborder les grands noms de l'esthétique musicale, sans avoir au moins évoqué les positions esthétiques de Kant et Hegel. Avec eux, la musique reste un parent pauvre des beaux-arts.

Kant, dans la *Critique de la faculté de juger* part du constat que la beauté échappe au concept : on ne peut la définir, on ne peut que la nommer, dire : " c'est beau ". " Il n'existe pas de science, mais seulement une critique du beau, et il n'existe pas de belles sciences mais seulement des beaux-arts ". " Critique " est le grand mot de la philosophie kantienne : *Critique de la Raison pure*, *Critique de la Raison pratique*, etc. " Critique ", du verbe grec *krinô*, juger, discerner.

De plus, Kant opère la distinction entre le beau et le sublime, ce dernier entrant avec lui dans la famille des concepts de l'esthétique (le XVIII^e siècle, d'une certaine façon, est celui de la découverte du sublime, lié selon Kant à l'idée d'infinité). Or pour Kant, le jugement de goût dans les beaux-arts, et en particulier en musique, ne se rapporte qu'au beau, et non au sublime.

Parmi les beaux-arts, trois types sont distingués par Kant : les arts de la parole, ceux de la figuration, et ceux qui reposent sur le jeu des sensations. La musique est de ce dernier type, et pour Kant elle a moins de valeur que les autres. Si le beau ne peut faire l'objet d'une règle rationnelle, et être conceptualisé, Kant n'exclut pas la possibilité de conceptualiser la valeur respective des beaux-arts. Il s'agit d'un " jugement de valeur " au sens propre.

Tout d'abord, pour Kant, l'art est dénué de toute finalité objective. C'est-à-dire que le beau est purement " gratuit ", comme diront plus tard les poètes parnassiens, théoriciens de l' " art pour l'art ". Il n'est soumis à aucune finalité externe, — " utilité ". Mais l'art, en tant que création, n'est bien sûr pas dépourvu d'une finalité interne, identifiée au concept de perfection. C'est ce concept de perfection qui permettait aux prédécesseurs de Kant, en particulier Leibniz, de réconcilier la sensibilité et la raison. Et c'est en ce sens que Leibniz parle de cette " arithmétique cachée " de l'esprit qui entend la musique. Ce calcul secret, pour Leibniz, n'est pas un acte psychologique ou un jugement, mais réfère à l'harmonie universelle, dont la musique est une imitation. La perception de cette perfection mathématique est confuse et ne peut parvenir à la clarté du concept rationnel : Baumgarten, l' " inventeur " de l'esthétique, reprendra cette même thématique, en insistant sur le lien intrinsèque entre la musique et un calcul inconscient.

C'est à partir de ces penseurs que Kant aborde la musique, qu'il déprécie comme relevant plus de l'agréable que du beau : dans le cas de l'agréable, " c'est uniquement la quantité des excitations (simultanées ou successives) qui importe et pour ainsi dire seulement la masse de la sensation agréable ; et c'est là ce qui ne cultive donc point, et appartient à la simple jouissance. En revanche le beau exige la représentation d'une certaine qualité de l'objet, qui peut être rendue intelligible et être ramenée à des concepts " (*Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin, p. 104). Le beau, bien qu'en dehors du concept, peut prétendre à l'universel, c'est-à-dire s'imposer à tous, au moyen des " belles formes ", de la " libre beauté " dont la " finalité sans fin " en appelle à notre imagination symbolique, qui nous élève jusqu'aux Idées esthétiques pures, ineffables.

Or à cet égard la musique apparaît à Kant comme l'art le moins capable de " cultiver " l'âme, car il n'est que l'exercice d'une arithmétique cachée, ensemble harmonieux de proportions mathématiques, qui produisent dans l'âme une certaine quantité d'impressions, — donc de l'agréable.

Pour Hegel, successeur de Kant aux yeux de l'histoire de la philosophie, la musique atteint " l'intériorité et la profondeur insondable des sentiments ", — mais le sentiment reste condamné à la " nuit de l'indétermination ". Par conséquent, soit elle est chantée, associée à la parole : elle a alors un contenu objectif. Soit elle est " pure ", alors ce repli sur soi-même n'est qu'une architecture sonore, une construction vide de contenu. Or pour Hegel, c'est le contenu qui joue un rôle décisif...

Dans les cas de ces deux philosophes (qu'aucune classe de philosophie ne peut éviter, et qui ont marqué profondément la pensée moderne), la musique soudain perd son prestige, et l'on a l'impression que les grandes constructions conceptuelles du début XIX^e sont sourdes et silencieuses...

b.. Hanslick, Du beau dans la musique. La forme contre l'expression?

Hanslick va totalement renverser le point de vue de Hegel : pour lui, si la musique n'a pas de contenu, c'est justement parce qu'elle est à elle-même son propre contenu.

Hanslick est le premier grand penseur moderne de l'esthétique musicale, et c'est lui qui va réhabiliter philosophiquement la " musique pure ", loin du règne tyrannique du concept ou des sentiments, mais selon la seule raison musicale. Ce qui était faiblesse chez Hegel, devient force chez Hanslick.

-Musique et sentiment.

Première proposition de l'esthétique musicale de Hanslick : le sentiment est extérieur à la musique. Stravinski dira également, plus tard, comme un manifeste

esthétique : “ je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L’expression n’a jamais été la propriété immanente de la musique ” (cf. Stravinski, *Chroniques de ma vie*). Hanslick écrira de même : “ l’expression d’un sentiment déterminé, de telle ou telle passion, est en dehors du pouvoir de la musique ”. Quel changement, ne serait-ce que depuis Descartes! La musique a soudain conquis une autonomie par rapport à la fois au concept, et au sentiment qui lui était toujours associé.

Qu’est-ce que le sentiment? C’est un mixte de mouvement et de jugement, c’est-à-dire de données physiologiques et d’idée abstraite : c’est l’élément intellectuel qui donne “ aux mouvements de l’âme leur caractère ”, c’est-à-dire permet de définir un sentiment déterminé. Ainsi, pour appeler “ amour ” un sentiment, il ne suffit pas de savoir “ la manière dont l’âme est affectée ”, mais il faut y ajouter “ l’élément intellectuel, actif, objectif ”.

La musique, elle, n’est pas un langage signifiant, et elle ne saurait signifier à elle-même une idée abstraite si des paroles ne lui sont adjoindes. Par contre, elle peut exprimer “ la partie dynamique des sentiments ” : “ la musique n’est apte à traduire que les *adjectifs* accompagnant le *substantif*; le substantif lui-même (l’amour) est hors de sa portée ”.

Cette “ dynamique ” du sentiment est exprimée par deux moyens : “ l’analogie du mouvement ” et le “ symbolisme des sons ”.

A propos de l’idée de mouvement, quelques citations seront utiles ici : “ L’idée de mouvement a été négligée d’une manière surprenante par tous ceux qui ont entrepris d’étudier l’essence et les effets de la musique (p.76) ”. Hanslick, en écrivant ceci, avait sans doute à l’esprit les philosophies récentes, et ne pensait pas aux Anciens, Platon (“ l’ordre du mouvement ”), ou Saint-Augustin (la musique comme “ *ars bene movendi*, art de bien se mouvoir ”). Il pourrait également se référer aux analyses mécanistes de Descartes. En fait il réagit surtout contre la domination de l’abstraction, au profit d’un réalisme du sentiment. “ La musique se prête à figurer le mouvement, dans un état psychique, d’après les phases que celui-ci traverse ; elle est, selon le moment, lente ou vive, forte ou douce, impétueuse ou languissante (p.75) ”.

Quant au symbolisme des sons (tonalité, nuances, accords, etc.), à rapprocher de celui des couleurs, il est tout à fait subjectif, dépend des individus et du moment. Hanslick ne nie pas qu’il puisse y avoir une “ peinture musicale ”, en raison d’affinités dynamiques entre perceptions visuelles et auditives : “ la hauteur, l’intensité, la rapidité, le rythme des sons constituent en quelque sorte pour l’oreille une *figure* (...). Puisqu’il existe un analogie bien définie entre le

mouvement dans l'espace et le mouvement dans le temps, il y a donc possibilité de peindre certains objets au moyen de la musique ". Mais pris dans la structure d'une oeuvre, les éléments " mimétiques " sont " nivelés par des lois supérieures ".

Une des preuves que Hanslick apporte à sa théorie de l'extériorité du sentiment, c'est le fait que des mêmes musiques lyriques peuvent s'adjoindre des textes aux sens très divers, voire même opposés. Il cite l'Orphée de Gluck, où l'air de " j'ai perdu mon Eurydice " pourrait aussi bien s'adapter à : " j'ai trouvé mon Eurydice ", et l'exemple de l'*Oratorio de Noël* dont une partie fut reprise d'une cantate profane. Mais cette preuve n'est pas pour autant un argument en faveur d'une quelconque vacuité de la musique, bien au contraire.

-Autonomie de la forme musicale.

Deuxième proposition de la philosophie de Hanslick : " La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous ne peut s'appeler ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, qu'une résultante " (p. 135).

Qu'est-ce que cette forme? Elle ne saurait être confondue avec la notion de forme de l'analyse musicale (ex.: forme ABA de la sonate). C'est la " partie esthétique pure de la musique ", consistant en " combinaisons sonores librement imaginées par le compositeur selon les lois de la pensée musicale ". La forme pour Hanslick comprend les inflexions de la ligne mélodique, et n'est en aucun cas une " réduction " de celle-ci, et la musique elle-même se définit pour lui comme " formes sonores en mouvement " (p.94).

Les termes qui reviendront souvent à propos de la forme musicale sont ceux de " cohérence ", " unité organique ", " architectonique ". Il existe un ordre non-linguistique de la " pensée musicale ", autonome, avec ses " idées " : Hanslick revient aux définitions du beau kantien, mais refuse de reléguer la musique au simple rang de l'agrément, donnant à la forme musicale le même statut que, selon Kant, aux arts de la parole, ou à ceux de la figuration. La musique également procède au moyen d'une architecture de formes libres, et doit donc être intégrée aux arts du beau.

La " pensée musicale " à laquelle fait allusion Hanslick est " sans concept intellectuel ", mais participe d'une " réflexion dans l'imagination " qui offre une pleine jouissance esthétique. Hanslick évoque alors ce qu'il appelle " sentiment esthétique ", semblant se contredire par rapport à son premier dogme (l'extériorité du sentiment). Qu'est-ce donc que ce sentiment? Ne s'agirait-il pas d'un tout autre ordre que celui du sentiment dont nous parlions plus haut?

Cette mise en valeur du sens contre la signification est directement orientée vers la méthodologie de l'analyse musicale. En effet, l'intention de prêter attention au sens, interdit à l'analyste de chercher une signification " derrière " un prétendu texte musical. Au contraire, dans l'immanence même de l'œuvre musicale, il s'agira de montrer une cohérence formelle par où se donne le sens, — dont la totalité perçue et comprise échappe à toute traduction linguistique.

-Un langage qui se signifie soi-même.

“ Etablissons une bonne fois la différence capitale suivante : dans le langage, le son n'est qu'un signe, c'est-à-dire un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est une chose réelle et il est à lui-même son propre but ” (p.112). De même, le linguiste Roman Jakobson dira plus tard que la musique est un *langage qui se signifie soi-même*. “ Nous sommes facilement abusés par la convention qui nous fait attribuer au caractère de la musique ce qu'un texte, un titre ou toute autre indication matérielle a suggéré à notre esprit, particulièrement dans la musique dite religieuse, guerrière ou dramatique ” (p.65) : par conséquent, Hanslick refuse à la musique une dimension sémantique qui lui est nécessairement annexe, ou extérieure, d'origine non-musicale.

Il reconnaît cependant deux types d' " effets de sens ", l'un par conventions, l'autre par le mouvement. Sémantique conventionnelle : “ quand nous voyons (...) dans le ton de sol majeur la gaieté (...), notre assimilation a un rapport physiologique et psychologique avec certains caractères de (ce) sentiment ; mais elle n'existe que pour nous, parce que nous la voulons, et non parce que (...) le son l'établit lui-même et naturellement ” (p.77). Sémantique par le mouvement : “ les idées d'accroissement, d'extinction, de hâte, de lenteur, d'entrelacement, de marche ” (p.74) ; de cet ordre d'idée, “ la musique peut revendiquer la traduction, par les moyens qui lui sont propres ”, mais sans plus. Il ne s'agit que d'analogies, et le référent éventuel de la musique lui reste définitivement extérieur. Cette sémantique musicale, par essence instable, renvoie essentiellement à la perception de l'auditeur : tout dépend du “ degré d'expérience musicale et de l'impressionnabilité ” de l'auditeur. Et il ajoutera, montrant le chemin aux futurs psychologues de la musique et à leurs expérimentations à venir : “ l'impuissance de la musique à exprimer des sentiments se déduisant si facilement de la nature même des sons, il paraît presque incompréhensible qu'on ne s'en soit pas rendu compte généralement bien plus tôt. Que celui qui sent vibrer en lui tant de cordes sensibles à l'audition

d'un morceau de musique instrumentale essaie donc de démontrer d'une façon claire la nature du sentiment qui constitue l'essence même du morceau! Car l'expérimentation, ici, est indispensable”(p.77). Cette reconnaissance d'une possibilité d'expérimentation en matière de perception de la musique n'empêche pas Hanslick de garder un point de vue transcendantal, c'est-à-dire purement esthétique.

Dans la relation d'extériorité de la musique et du sentiment, celui-ci renvoie à l'auditeur et à sa perception, et non à l'univers sonore de la musique en lui-même. Hanslick désigne ainsi deux types d'auditeurs, — le couple du dilettante et du connaisseur, de l'amateur et de l'esthète. Le premier se cantonne à l'agréable, le second s'attache à la contemplation du beau. L'un “ ne fait guère que sentir la musique qu'il entend ; l'artiste la *comprend* avant tout ”(p.141). Hanslick va donc refuser toute la part d'excitation corporelle et de sentiment, afin “ qu'un autre élément se dégage, représentant la partie esthétique pure de la musique, et se rapprochant des conditions générales de beauté communes aux autres arts, en opposition à l'excitation des sentiments par la musique. C'est la *contemplation pure* ”(p. 131). L'on pourrait dire que Hanslick, ici, prend résolument le parti d'Apollon contre Dionysos, — ne serait-ce qu'en rapportant la musique aux autres arts, et sans doute prioritairement, par cette notion de “ contemplation ”, aux arts visuels. Ce faisant, il veut la réhabiliter, puisque Kant lui donnait une place très inférieure parmi les arts. Dans ce même mouvement apollinien, Hanslick n'hésite pas parfois à prendre un ton normatif, indiquant ce que la musique *doit* être...

Cette notion de contemplation, allant de pair avec la compréhension de l'œuvre dans sa profusion sonore, en tant que substance musicale, fonde également une analyse d'un type nouveau, dégagée des problématiques historicistes, compositionnelles, ou psychologiques : une analyse où l'œuvre est considérée comme un tout, auto-suffisant, dont les parties entretiennent des rapports d'équivalence, symétries, etc.

L'œuvre musicale, qu'elle soit composée, perçue, ou analysée, reste ainsi totalement autonome.

TEXTE : cf. ANNEXE D.

c. Adorno et la "nouvelle musique".

Une des figures les plus importantes de l'esthétique musicale au XX^e siècle est celle de Theodor Wiesengrund Adorno, philosophe de l'école dite de Francfort, où se sont imposées une nouvelle pensée sociologique, et une philosophie critique sociale prenant en compte, notamment, l'œuvre d'art. Ainsi ont été écrits des chefs-d'œuvre de critique sociale de l'art, comme le *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, de Walter Benjamin, ou le *Mahler, une physionomie musicale*, d'Adorno.

L'ascendance philosophique d'Adorno est hégélienne et marxiste : du côté de Hegel, il hérite d'une problématique a priori pessimiste et négative, celle de la "mort de l'art". En effet, Hegel dans son esthétique, après avoir décrit l'Esprit créant un univers de beauté à travers le monde sensible, déclare en conclusion que "les conditions générales du temps présent ne sont guère favorables à l'art qui reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé" (*Esthétique*, trad. Jankelevitch, Paris, Flammarion, vol. 3, p.34). Pour Hegel, en effet, l'art est dépassé par la religion, puis, au stade ultime du développement de l'"Esprit absolu", par la philosophie : il est donc caduc... Dans son premier ouvrage consacré à la musique, *Philosophie de la nouvelle Musique*, où Adorno oppose deux figures majeures de la modernité, Stravinski et Schönberg, il reprend certes le point de vue de Hegel, mais dans un autre sens. L'art est "déploiement de la vérité", comme il le rappelle par une citation de l'*Esthétique* de Hegel placée en exergue de son livre. Mais en même temps il éprouve sa limite, en tant que "chose du passé" ne répondant plus à nos besoins spirituels, non pas dans la perspective strictement hégélienne de l'Esprit absolu et de l'idéalisme absolu, mais sur une base matérialiste, prenant en compte les conditions objectives de l'apparition de l'œuvre d'art. En ce sens, certes, l'art, au moins dans sa figure romantique (selon Hegel, le sensible devenu subjectivité et intériorité, définition de l'art musical qui s'applique par excellence à la musique) est déjà "mort" à travers les grandes mutations que sont d'abord la révolution industrielle, puis les immenses tragédies du XX^e siècle, les deux guerres mondiales. Comment peut-on encore écrire un poème après Auschwitz? demande Adorno. Mais après ce premier moment négatif de la pensée du philosophe, celui-ci affirme que l'art a un contenu de vérité, qu'il est utopie, et devient une critique active de la société. Ainsi les "dislocations" de la modernité produisent des formes artistiques qui à la fois disent la "mutilation" irrémédiable de la vie après Auschwitz, et résistent contre toute médiation de la société où elles apparaissent.

Il est toujours étonnant de lire chez Adorno la manière dont il interprète l'œuvre d'art, et surtout la musique, à partir de cette dialectique où la relation aux conditions objectives de la société, le "contenu de vérité" d'une oeuvre musicale, sont mis en lumière à partir du "texte" même, — de la partition. Ainsi dans son *Mahler, une physionomie musicale* (1960, trad. ed. de Minuit, Paris, 1976), quasiment toutes les notes en bas de page sont des références musicales (numéros de mesures), et c'est de la partition qu'il part toujours, où il lit "un combat dialectique entre expression et exprimé, forme et contenu, "éléments de la structure musicale" et "intentions fulgurantes de l'expression" (Hennion, p.109) : "chez Mahler, s'affirme obstinément, à un niveau strictement musical, un reste dont on ne peut rendre compte ni en termes de pure technique, ni en termes d' "atmosphères". Il tient au *geste* de sa musique. Pour le comprendre, il faudrait à la fois faire parler les éléments de la structure musicale, et localiser techniquement les intentions fulgurantes de l'expression" (Adorno, *Mahler*, op.cit., p.14) : tel est le programme que se donne Adorno dans son livre, et l'intention de sa démarche analytique, partition en main.

Adorno, d'une façon générale, tout en sachant déceler finement la dimension sociale et ses enjeux derrière la musique, ne considère pas tant la critique sociale de l'œuvre musicale, que la manière dont celle-ci est elle-même une critique active de la société. Nous pourrions prendre comme exemple simple l'idée que certaines musiques restent "incompréhensibles", — derniers quatuors ou sonates de Beethoven, atonalisme libre puis sériel, par exemple. Or cet hermétisme de l'œuvre musicale témoigne justement d'une résistance à la "fétichisation" de la musique tonale par le public bourgeois, à la médiation du marché, résistance qui les protège de toute récupération par la société. A travers une expression philosophique parfois ardue, et une rhétorique très personnelle, il ne cesse d'écrire "un plaidoyer radical pour la radicalité de l'art, contre toute prétention à le rapporter à une fonction, une idéologie, un usage. 'Devant le reproche de leur réelle inutilité, les oeuvres d'art restent irrémédiablement muettes'" (Antoine Hennion, p. 107).

Pour Adorno, l'art doit être sauvé contre toutes les entreprises marchandes capitalistes, contre la bureaucratie, contre les académismes de toute sorte, même révolutionnaires : "position radicale, qui conduit aux limites de l'autisme, dans l'affirmation répétée de la vérité absolue mais toujours totalement négative de l'art, d'un côté, et du mensonge totalitaire de toutes les positivités sociales de l'autre, incarnées par les défenses de la culture : du Prusonic aux ministères, toutes sont ramenées à l'utilitarisme et au mercantilisme d'une fonction sociale ;

elles sont les négations mêmes de l'art comme geste critique, absolu et impossible ” (A. Hennion, *ibid.* p. 108).

L'oeuvre d'art est donc d'une liberté absolue et irréductible, et tout discours esthétique, sociologique, psychologique, etc. ne saurait réduire la vérité de l'oeuvre d'art, ce qu'Adorno appelle son “ contenu de vérité ” : dans ce concept, il ne faut pas voir le “ message ” d'une “ oeuvre à thèse ”, ni la trace sociologique ou historique décelable dans l'oeuvre, ni une vérité psychologique du créateur. En fait, il existe une vérité proprement artistique, et non-conceptuelle. Cette non-conceptualité qui faisait la faiblesse de l'art pour les philosophes “ classiques ”, est chez Adorno en relation étroite avec l'irréductibilité de l'oeuvre d'art. De plus l'art, et la musique en particulier, sont un langage, si l'on reconnaît qu'il peut exister un langage non-discursif, non-conceptuel : à ce titre, l'art comporte toujours un caractère énigmatique, toute grande oeuvre attend toujours son interprétation : “ les oeuvres d'art sont énigmatiques en tant que physionomie d'un esprit objectif qui n'est jamais transparent à soi-même au moment de son apparition ” (*Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Klincksieck, Paris, 1974, p. 178). Le contenu de vérité, donc, au sens où l'entend Adorno, est la part utopique, révolutionnaire, de l'oeuvre d'art, qui “ témoigne de la possibilité du possible ”.

Cette théorie de l'art se fonde du même coup sur des antinomies, sur la tension entre les contraires, — comme nous l'avons déjà constaté tout au long de ce cours : “ polarité inévitable du mimétique et du constructif ”, informel et formel (cf. *rhythmos/skhèma*), irrationnel et rationnel, élan dionysiaque et élaboration apollinienne.

Contre les discours réducteurs, Adorno tente de réaliser le projet d'une analyse totale, rendant compte du tout de l'oeuvre, montrant en elle les traces des enjeux sociaux — le “ goût ” du temps étant compris en termes strictement sociologiques. Une telle analyse montre également la part irréductible de l'oeuvre, et son “ activité ” critique dans la société où elle apparaît. L'activité analytique des musicologues est également dénoncée pour son impuissance à comprendre le tout de ce contenu de vérité de l'oeuvre, et l'opposition traditionnelle entre les “ connaisseurs ” et les “ dilettante ” n'a même plus cours : “ le connaisseur est devenu une non-vérité, complémentaire de la non-vérité du profane qui attend de la musique qu'elle berce de son gazouillement le train-train quotidien. Le connaisseur s'est mué en expert, et son savoir qui seul atteint encore la chose est devenu une connaissance routinière et prétentieuse qui la tue. Partout où la technique n'est pas considérée comme fin en soi, on se heurte chez lui à un mélange d'intolérance corporative et de naïveté obtuse.

Capable de contrôler n'importe quel contrepoint, il ne voit plus depuis longtemps à quoi sert le tout, et s'il sert encore à quelque chose : l'intelligence spécialisée se mue en aveuglement, la connaissance en compte-rendu pour ainsi dire administratif" (*Philosophie de la Nouvelle Musique*, p.33, note). L'ignorance du profane et l'expertise du connaisseur étant renvoyés dos-à-dos, c'est sur le " contenu de vérité " de l'œuvre, décelable à partir de l'usage qu'elle fait du matériau trouvé à l'époque de son élaboration.

- *Histoire et matériau.*

Nous rencontrons ici deux concepts clés d'une telle pensée : l'histoire, et le matériau. L'histoire est ici à comprendre en un sens très hégélien, en tant que développement nécessaire et dialectique. *Les Chemins vers la Nouvelle Musique*, (J-C Lattès, Paris, 1980), conférences prononcées par Webern en 1931, témoignent fortement de cette vision de l'histoire comme un développement nécessaire, — le système des douze sons, de la série dodécaphonique a été apporté par une logique historique objective, depuis la modalité, le développement de la tonalité et le tempérament égal.

Chaque compositeur trouve à son époque un matériau déjà existant (système modal, tonal, dodécaphonique, ou autre), dont l'usage qu'il fait détermine la grandeur de l'œuvre créée, de sorte qu'en elle le matériau réapparaît, transformé, et dans une nouvelle fraîcheur. L'histoire se reflète ainsi dans l'évolution du matériau, — système modaux, système tonal, etc.

La rupture avec la tonalité, — atonalisme libre puis sérialisme, — a bien sûr retenu l'attention d'Adorno au plus haut point, non seulement parce qu'il fut lui-même un contemporain de l'élaboration des formes et règles nouvelles, mais aussi parce qu'elle constitue un événement profondément lié aux transformations du monde. La tonalité, qui affirmait puissamment la cohérence d'un monde hiérarchisé, s'estompe peu à peu puis disparaît, pour laisser place à un " règne amorphe de l'identité ", puisque tous les sons s'équivalent strictement, n'existent plus, — en tant que matériau,— que par eux-mêmes.

A propos du sérialisme, Schönberg explique comment la perte de tout centre tonal, et la " détresse de continuer " qu'elle induisait dans la composition, obligeait à énoncer des principes et créer un système de règles, intervenant sur le matériau *de l'extérieur* : à l'inverse, dans le système tonal, la fonctionnalité tonale faisait partie du matériau, de sorte que le processus compositionnel était induit par le matériau lui-même, *de l'intérieur* ; avec la série, c'est par un traitement externe au matériau que l'œuvre peut se construire.

Première règle, bien entendu, la proscription de toute répétition qui pût faire effet d'écho, et donc suggérer une hiérarchie parmi les douze sons. A propos de cette allergie au retour d'une même note, Adorno écrit : " La dialectique à laquelle elle obéit vaut pour tout l'aspect architectural de la musique. Dans la mesure où elle évolue dans le temps, celle-ci exclut toute répétition, conformément à l'idée héraclitéenne selon laquelle on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Mais une telle évolution, de son côté, n'est possible que par la répétition. Le principe du travail thématique, grâce auquel le cours du temps abstrait se concrétise dans la substance musicale, revient toujours à introduire la différence dans le Même. L'évolution qui mène à quelque chose de nouveau n'est possible que par référence à une donnée ancienne, qui, dans une telle relation, coexiste a priori avec la donnée nouvelle, et donc se répète, même si c'est sous une forme tout à fait sublimée et méconnaissable. Toute musique articulée suppose ce retour extrêmement formel du même ; l'identité dans la non-identité est son principe vital " (" Vers une Musique informelle ", in : *Quasi una Fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Gallimard, Paris, 1983, p.305, n.1). Voici, résumée à partir d'un seul point, — l'interdit fondamental par lequel s'élabore le système formel des règles du sérialisme,— et dans une simple note en bas de page, un raccourci conceptuel saisissant montrant comme la " philosophie " de la composition sérielle restait la philosophie même de toute musique, son paradoxe fondateur.

Dans son premier livre d'esthétique musicale, *Philosophie de la nouvelle Musique* (1949, trad. Gallimard, Paris, 1958), Adorno opposait deux grandes figures de la modernité, Schönberg et Stravinsky. Schönberg le progressiste, Stravinski le restaurateur,— le réactionnaire. Schönberg s'affronte à l'histoire en la regardant en face, assume totalement le paradoxe de la série (contrainte formelle " extérieure " au matériau qu'il faut transformer en composition, et non en exercice stylistique), et nous parle, au moyen de la dissonance, de notre condition, de notre vie mutilée... Stravinski, lui, cherche restaurer une " authenticité " mystificatrice, à travers les résurgences mythologiques (dans le *Sacre*), ou la régression infantile (*Histoire du Soldat*).

CONCLUSION : FORME et MUSIQUE INFORMELLE.

Nous achèverons ce bref parcours à travers quelques thématiques de l'esthétique musicale avec Adorno, et son souhait de voir paraître une " musique informelle ". En fait, nous avons vu que tout ce cours ne s'est jamais construit qu'à travers des antinomies : rythme et schème, , irrationnel et rationalité

(Dionysos et Apollon), nombre et affect, forme et expression-sentiment, etc. Toutes ces antinomies, Adorno est un de ceux qui les a le plus exacerbées.

Il a écrit en 1961 un texte prospectif, “ vers une musique informelle ” (publié en français dans *Quasi una Fantasia*, Paris, Gallimard, 1982). Dans ce texte, Adorno parle beaucoup en son nom, réagit à la création nouvelle “ post-webernienne ” : comment composer après l’Ecole de Vienne, et après l’invention du système sériel? Le problème se pose bien sûr toujours pour lui dans la perspective de l’histoire de la composition occidentale, pour ne pas dire de tradition germanique.

Un premier moment, vertigineux, de la “ nouvelle musique ” avait été l’atonalisme libre : or “ Le fameux “ besoin d’ordre ” qui a conduit, sinon à l’invention de la technique de douze sons, du moins à l’apologie qu’on en a faite couramment, est toujours resté pour moi un peu mystérieux. Il faudrait s’interroger un jour, en musique comme ailleurs, sur ce qui pousse les hommes, dès que l’horizon est réellement ouvert devant eux, à vouloir remettre de l’ordre, au lieu de respirer qu’on ait pu écrire des oeuvre comme *Erwartung*, ou même déjà *Elektra*, qui ont un rapport infiniment plus étroit avec leur propre conscience et l’inconscient des auditeurs actuels que tout style imposé d’autorité (...) L’éternel retour de ce besoin d’ordre et de schémas ne me paraît être en aucune manière une caution de sa vérité, mais plutôt le symptôme d’une faiblesse persistante. Les hommes intériorisent la contrainte sociale qui pèse sur eux dans le domaine même qu’ils prétendent être celui de leur liberté : le domaine de la production artistique, allant jusqu’à identifier cette contrainte à la vocation intime de l’art ” (p.312).

Adorno compare ainsi la composition thématique et l’écriture sérielle, — jusqu’à ses avatars post-weberniens de série généralisée : ce qu’elles ont en commun, c’est un même *telos*, une même fin, celle d’une “ organisation totale ”, engendrant la forme : le vertige que les compositeurs de l’atonalité libre ont éprouvé est celui de la continuation : quel peut être le principe de construction de la forme musicale, maintenant qu’ont disparu les lois de la tonalité, qui informaient la musique comme de l’intérieur, engendrant le style classique, la composition motivique? Alors que le travail thématique/motivique permettait un engendrement dynamique de la totalité, les “ dogmes ” sériels donne la totalité de façon statique, où l’unité est “ un fait, qui est immédiatement présent, même s’il demeure caché ”. Or toute pratique compositionnelle, selon Adorno, repose sur une tension entre forces contraires (encore, et toujours, l’antinomie constitutive de toute musique, comme ce cours en a exploré les modalités) : “ L’idée schönbergienne d’un tout complètement organisé se heurte à

l'impulsion contraire ; le compositeur se rebelle contre la loi qu'il s'est lui-même imposée —peut-être justement parce que c'est une loi imposée— et voudrait se laisser toute latitude. Cette tension devrait éclater aujourd'hui dans chaque composition ” (p.300). D'où ce projet, ou cette utopie, d'une “ musique informelle ”, à la fois issue d'une tradition (“ classicisme ”/composition thématique - atonalisme libre- sérialisme- sérialisme généralisé), et rompant avec la nécessité de l'unité formelle organique. Doit-on se tourner vers une absolutisation du son musical, rapporté à la nature? Adorno dénonce toute régression à une métaphysique du son “ en soi ”. De même, les tentatives de John Cage et de ses disciples, qui pourtant ont entrepris de débarrasser la musique de tous ses “ lieux communs ”, dans une “ célébration de l'anti-art ”, ne parviennent pas à constituer ce qu'Adorno considère comme une “ musique informelle ” : ils sont en effet trop tributaires de la “ blague ”, d'une forme supérieure d'humour : “ la ‘blague’ est dans la société actuelle neutralisée. Celle-ci se justifie idéologiquement en absorbant tout ” (p.333). La “ musique informelle ” ne saurait non plus être une simple résurgence de l'anarchisme dadaïste (il est trop simple d'opposer “ simplement ” le chaos à l'ancienne volonté d'ordre).

La musique informelle ne s'appuierait pas simplement sur le “ hasard ”, mais proposerait un “ imprévu ” de type nouveau, où “ l'oreille compositionnelle subjective absorberait, contrôlerait ce qu'il est impossible — comme dans l'exemple des “ grappes sonores ” de Stockhausen— de se représenter note par note ”(p.323)... “ Une musique informelle serait une musique dans laquelle l'oreille perçoit, au contact vivant du matériau, ce qu'il est sorti de lui ” (p.337), elle “ pourrait acquérir une flexibilité rythmique dont on n'a, à présent encore, aucune idée. Dans cette dimension comme dans toutes les autres, elle serait une image de la liberté ” (p. 340). D'une certaine manière, nous avons bouclé la boucle de ce cours : ces dernières lignes du texte d'Adorno nous renvoient à notre première approche consacrée au concept de rythme. Cet “ informel ” s'opposant au “ formel ” besoin d'ordre ressemble au *rhythmos* s'opposant au *skhèma*. Les présocratiques auraient-ils, dans la formulation de leur philosophie du devenir, déjà énoncé, comme en germe, toute la philosophie de la musique et ses antinomies constitutives?

Nous avons proposé à l'étudiant un parcours à travers ces antinomies, et ce parcours ne saurait bien sûr s'arrêter là : il est tout aussi arbitraire de s'arrêter à Adorno, que de ne pas aborder le contexte esthétique de Monteverdi par exemple... Nous souhaitons donc à l'étudiant désireux d'approfondir ou de

prolonger ce cours que sa propre pensée sur le fait musical puisse se construire à partir des quelques pistes que nous lui avons proposées.

TEXTE : CF. ANNEXE E

ANNEXE:
TEXTES

A. Emile Benveniste, “ La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique ”, Problèmes de linguistique générale, t.I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-328 et 333.

Étymologie et histoire du mot grec *rhythmos*

B. Texte extrait de : Antoine HENNION, *la Passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, pp.45-46.
Forme fluide et forme fixe, l'inégalité rythmique en musique baroque

C. “ L’oeuvre, le collectif et les médiateurs ” : (Antoine HENNION, *la Passion musicale*, pp. 17-18)
Apollon et Dionysos

D. HANSLICK, Eduard : *du Beau dans la Musique*, Paris, Christian Bourgois,
pp. 163-4.

E. ADORNO, T.W. : *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, pp.203-204 :
Atonalisme et grande forme.

.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.

1. ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE :

JIMENEZ, Marc : *Qu'est-ce que l'Esthétique ?* Paris, Gallimard, 1999

JACOB, André, ed. : *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris, P.U.F. 1991 - Vol. 1 : *l'Univers philosophique*.

LENOIR, Béatrice : *L'oeuvre d'art, textes choisis et présentés par B. Lenoir*, Paris, GF "Corpus", 1999.

Voir également :

CHARLES, Daniel *et alii* : "Esthétique", in : *Encyclopedia Universalis*.

2. ESTHÉTIQUE MUSICALE :

ADORNO, T.W. : *Philosophie de la nouvelle Musique*, Paris, Gallimard 1962. [*Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt, 1958].
Essai sur Wagner, Paris, Gallimard, 1966 [*Versuch über Wagner*, Frankfurt/M., 1962].
Quasi una Fantasia Paris, Gallimard, 1982 [Frankfurt 1963].

CHARLES, Daniel : *Musiques nomades. Ecrits réunis et présentés par Christian Hauer*, Paris, Kimé, 1998

DUFOURT, Hugues, FAUQUET, Joel-Marie, et HURARD, François : *L'Esprit de la Musique*, Paris, Klincksieck 1992

HANSLICK, Eduard : *Du Beau dans la Musique*, préfacé par J.-J. Nattiez, Christian Bourgois, 19 [18]

HARNONCOURT, Nikolaus : *Le dialogue musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, Paris, Gallimard, 1985

MACHE, François-Bernard : *Musique, Mythe, Nature*, Paris, Klincksieck, 19

NATTIEZ, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

Le Combat de Chronos et Orphée, Paris, Christian Bourgois, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich : *La Naissance de la Tragédie*, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1949 [1871].

RAMEAU, Jean-Philippe : *Musique raisonnée, textes choisis, présentés et commentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire*, Paris, Stock, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Essai sur l'origine des langues*, Paris GF-Flammarion, 1993.

Oeuvres Complètes, t.V : Ecrits sur la Musique, la Langue et le Théâtre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

SCHLOEZER, Boris de : *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1947.

WEBERN, Anton : *Chemin vers la nouvelle Musique*, Paris, Lattès, 1980.

3. SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE :

ADORNO, Theodor W. : *Introduction à la Sociologie de la Musique*, Paris, Contrechamps 1994 [[*Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M, 1962].

BECKER, Howard : *Outsiders*, Paris, Métailié, 1985.

BOURDIEU, Pierre : *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, ed. de Minuit, 1979.

Questions de Sociologie, Paris, ed. de Minuit, 1984.

HENNION, Antoine : *La Passion musicale*, Métailié, 1992.

4. PERSPECTIVES ETHNOMUSICOLOGIQUES :

BLACKING, John : *Le Sens musical*, Paris, ed. de Minuit, 1980 [*How Musical is Man ?* Seattle, University of Washington Press, 1973]

DAMPIERRE, Eric de, ed. : *Une Esthétique perdue*, Paris, Presses de l'E.N.S., 1995.

DURING, Jean : *Musique et extase, l'audition spirituelle dans la tradition soufie*, Paris, Albin Michel, 1988.
Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'orient musical, Paris, Verdier, 1994.

LORTAT-JACOB, Bernard : *Indiens chanteurs de la Sierra Madre. L'oreille de l'ethnologue*, Paris, Hermann, 1993.
Chants de la passion, au coeur d'une confrérie de Sardaigne, Paris, Le Cerf, 1993.

ROUGET, Gilbert : *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, 1980.

ZEMP, Hugo : *Ecoute le Bambou qui pleure*, Paris, Gallimard, 1995.

Cahiers de Musiques traditionnelles, vol. 7, 1994, "Esthétiques". Genève, Ateliers d'ethnomusicologie.