

Définition du mot esthétique

Esthétique, n. f. - **Science de la beauté dans les arts. Théorie philosophique de l'art.** La priorité dans l'emploi de ce vocable appartient à l'Allemand **Alexandre Baumgarten**, qui a publié en **1750-1758 un ouvrage en deux volumes sous le titre *Aesthetica*** ; mais le **mot se lit dès 1753** chez un auteur français, **Beausobre**, qui le trouve approprié à désigner une **métaphysique du beau**. Le **domaine de l'esthétique musicale est mal délimité** : aussi les auteurs qui s'y sont engagés l'ont-ils abordé par des voies très différentes, où Combarieu a distingué quatre orientations, que l'on pourrait appeler celles des mathématiciens, des physiologistes, des psychologues et des musiciens, et dont aucune, si elle est uniquement adoptée, ne suffit à faire atteindre le but.

- I. Les mathématiciens essaient de découvrir la source de la beauté musicale dans l'analyse du son et dans le degré de simplicité des rapports des sons ; mais leurs observations, impuissantes déjà à fixer sur une base certaine le concept de la dissonance, ne peuvent s'appliquer qu'à la mélodie nue ou à des harmonies isolées ; elles ne peuvent ni éclairer l'auditeur, ni guider le compositeur d'une œuvre tant soit peu complexe.
- II. Les physiologistes étudient les effets sensoriels de la musique pour en déduire les lois fondamentales du beau. Cette théorie est en quelque sorte personnifiée par Helmholtz, dont le traité est devenu classique (1863) ; malheureusement, dans cette œuvre si importante et si personnelle, les parties qui ont le plus vieilli sont justement celles qui se rapportent à l'étude de la perception auditive ; toutes les déductions relatives aux « fibres de Corti », notamment, se sont écroulées.
- III. Le groupe le plus nombreux est formé par les philosophes et les littérateurs qui reconnaissent dans la musique le langage du sentiment et qui s'efforcent à en déchiffrer les expressions, soit par l'étude des œuvres, soit par l'analyse des impressions qu'elles font naître ; il n'est pas surprenant que, dans cette catégorie de travaux, les auteurs allemands forment la majorité, à la fois par leur nombre et par l'épaisseur de leurs volumes, dont ils consacrent, d'ailleurs, une bonne part à se réfuter mutuellement.
- IV. Les musiciens « purs », enfin, qui constituent le quatrième groupe d'esthéticiens musicaux, et dont Hanslick est resté le chef (vers 1870), étudient la beauté musicale en soi, et prétendent en découvrir le criterium unique dans la perfection des formes.

Aucune de ces méthodes, si elle reste unilatérale, ne permet d'approcher du but. L'esthétique est, dans le sens le plus large du mot, une « philosophie », une haute critique de l'œuvre d'art, qui doit en pénétrer tous les éléments et en favoriser la compréhension. Elle sera donc à la fois scientifique, comparative et historique.

La philosophie et son vocabulaire

1. **Affect** : Un affect est un état de l'esprit tel qu'une sensation, une émotion, un sentiment, une humeur
2. **Âme** : L'âme est rattachée à l'idée de vie. L'âme est ce qui produit et explique la vie. Un être sans âme n'est pas vivant. Il est in-animé, c'est-à-dire sans âme (du latin anima). Cette conception se rencontre dès l'Antiquité et reste présente jusqu'au XIXe siècle. L'âme est ce qui distingue le vivant de l'inerte. L'esprit et la pensée sont en liens étroits avec l'âme. L'âme est souvent tenue pour une cause de la pensée. Il faut posséder une âme pour penser, et être capable de penser prouve que l'on a une âme. Les rapports âme / pensée / esprit sont toutefois souvent confus.
3. **Aphorisme** : L'aphorisme, en grec aphorismos, du verbe ἀφορίζειν, est une sentence énoncée en peu de mots — et par extension une phrase — qui résume un principe ou cherche à caractériser un mot, une situation sous un aspect singulier
4. **Catharsis** : Du grec katharsis, « purification », « évacuation », « purgation », de kathairein, « nettoyer, purifier. Elle intervient dans la définition même de la tragédie, « imitation faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions ».
5. **Diachronie** : La synchronie et la diachronie sont deux dimensions d'un même objet d'étude. La première est son état à un moment donné du temps, tandis que la seconde intègre les évolutions de son état dans le temps.
6. **Esprit** : Souffle vital, principe de vie. Le terme d'esprit est polysémique et difficile à employer sans provoquer de confusion. Même en s'en tenant aux époques moderne et contemporaine, il est impossible de définir l'esprit de manière simple et univoque, car c'est une notion qui dépend totalement de l'auteur et du contexte.
7. **Esthésie** : (Médecine) Aptitude à percevoir une sensation, sensibilité. (Par extension) Sensibilité au beau, aptitude à ressentir le beau, l'esthétique. En premier lieu, de ce que notre âme a la faculté de sentir, à première vue et avant toute réflexion, indépendamment de tout intérêt, les belles choses, il s'ensuit [...] que l'idée du beau n'est pas en nous une pure conception de l'esprit, mais qu'elle a son objectivité propre...
8. **Immanent** : Etymologiquement, rester dans, qui est intérieur à l'être ou à l'ordre de réalité, considéré, et s'oppose à transcendant ; ce qui est compris dans la nature d'un être. Chez Spinoza, Dieu se confond avec tout ce qui est, et pour cela, il est "cause immanente" du monde. Chez Kant, est immanent ce qui est situé dans les limites de l'expérience possible.
9. **Indicible** : Qui ne peut être dit, traduit par des mots, à cause de son caractère intense, étrange, extraordinaire
10. **Ineffable** : Qu'on ne peut exprimer par des mots en raison de son intensité ou de sa nature
11. **Mimésis** : Terme tiré de la poétique d'Aristote et qui définit l'œuvre d'art comme une imitation du monde tout en obéissant à des conventions.
12. **Morphogénèse** : Développement des formes, des structures.
13. **Poïétique** : La poïétique a pour objet l'étude des potentialités inscrites dans une situation donnée qui débouche sur une création nouvelle. Chez Platon, la poïèsis se définit comme « la cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être »
14. **Sémiologie** : Étude des systèmes de communication (incluant ou non les langues naturelles) posés et reconnus comme tels par l'institution sociale (code de la route, signaux maritimes, etc.). Une « sémiologie de la communication », c'est-à-dire (...) une discipline qui étudie les structures sémiotiques ayant la communication pour fonction, qu'elles soient ou non des langues

Transcendant : Ce qui est d'un ordre ou d'une nature absolument supérieurs, ce qui est au-dessus du monde et de ses limites. Ainsi, on parle de la transcendance de Dieu pour affirmer qu'il n'appartient pas au monde et qu'il lui est infiniment supérieur. Chez Kant, est transcendant ce qui est au-delà de toute expérience possible, qui dépasse toute possibilité d'expérience. La phénoménologie avec Husserl, puis l'existentialisme, avec Sartre, mettent l'accent sur le fait que la transcendance est inscrite au cœur de ce monde, à travers l'intentionnalité.

Philosophes et musique

Platon (428-348 av. JC)

Platon aborde la musique dans un dialogue fameux : la *République*. Il en fait une partie essentielle de l'éducation :

« Si la musique est la partie maîtresse de l'éducation, n'est-ce pas, Glaucon, c'est parce que le rythme et l'harmonie sont particulièrement propres à pénétrer dans l'âme et à la toucher fortement [...] ? En les recueillant joyeusement dans son âme pour en faire sa nourriture et devenir un honnête homme, on repousse justement les vices, on les hait dès l'enfance, avant de pouvoir s'en rendre compte par la raison. Et quand la raison vient, on l'embrasse et on la reconnaît comme une parente avec d'autant plus de tendresse qu'on a été nourri dans la musique. » (in Platon, "République", III, 401 c-402 a).

Comment cette conception éducatrice de la musique fait-elle sens dans la pensée générale de Platon ? Citons Philippe Nemo : « *Comme les enfants n'ont pas atteint encore l'âge de raison, ils ne peuvent saisir directement les essences ; mais, en habituant les âmes à la mesure musicale, on leur donne une pré-notion des essences objectives et éternelles [...]. Ainsi, avant-même que leur intelligence soit formée, ils sont préparés par la musique à découvrir la philosophie, laquelle est évidemment, avec les mathématiques et la dialectique, la seule nourriture vraiment solide de l'esprit. La musique, en un mot, est bonne pour les enfants, mais elle n'est bonne que pour eux. Elle n'est pas une occupation sérieuse : aussi les musiciens, comme en général les artistes, seront-ils chassés de la Cité idéale ou cantonnés dans des fonctions inférieures.* »

Aristote (384-322 av. JC)

Aristote a été l'élève de Platon mais il a une conception de l'art plus élevée que son maître. N'est-ce pas lui qui, le premier, utilise la célèbre maxime : « *La musique adoucit les mœurs* » (*Politique*, VIII, 1339) ? Il invente surtout le concept de **catharsis** pour désigner la purification des âmes par la représentation dramatique (et par l'expression artistique en général) : les spectateurs se libèrent de leurs pulsions, angoisses ou fantasmes en les vivant à travers les héros ou les situations représentées sous leurs yeux.

Plus précisément, il distingue deux sortes de musiques : l'une vulgaire destinée aux esclaves, l'autre noble destinée aux hommes libres. La première est celle des courtisanes et des tripots où le peuple aime à se reposer après le travail ; elle « détend » l'âme, mais ne la nourrit pas. La seconde est celle des poètes et de ceux qui disposent de temps pour administrer la cité, pratiquer la science, philosopher... ; en la faisant écouter aux enfants on les prépare à la contemplation des « idées » ; chez l'adulte, elle permet de découvrir des essences du monde jusque-là inconnues de lui. Hélas, Aristote ne nous apprend pas quelles essences fait *spécifiquement* découvrir l'art musical.

« Puisqu'il y a deux classes de spectateurs, l'une comportant des hommes libres et de bonne éducation, et l'autre, la classe des gens grossiers [...], chaque catégorie de gens trouve son plaisir dans ce qui est approprié à sa nature, et par suite on accordera aux musiciens professionnels, en présence d'un auditoire aussi vulgaire, la liberté de faire usage d'un genre de musique d'une égale vulgarité. Mais en ce qui regarde l'éducation, on doit employer parmi les mélodies celles qui ont un caractère moral et les modes musicaux de même nature... » (in Aristote, *Politique*, VIII, 7, 1342 a)

Saint Augustin (Augustin d'Hippone) (354-450)

Saint Augustin est un des principaux penseurs de son temps dans la mesure où il permet de refonder le christianisme en y intégrant une partie de l'héritage grec et romain. C'est dans cette perspective qu'il rédige

son *Traité de la Musique*. En s'appuyant sur la prosodie de la poésie antique (iambes, spondées, dactyles) il expose d'abord les règles de la rythmique et de la métrique que doit suivre la ligne musicale des chants liturgiques. Puis il élargit sa réflexion à la théologie en remontant d'harmonie en harmonie, comme par une échelle mystique, jusqu'à l'harmonie éternelle et immuable, Dieu, principe de tous les mouvements et auteur de l'harmonie à tous ses degrés.

Il a été le premier à relier la musique à l'idée d'amour, principalement d'amour de Dieu. Il considère notamment les longues vocalises de l'*alleluia*, comme une expression de joie si intense qu'elle déborde les possibilités de la parole.

René Descartes (1596-1650)

Descartes rédige son *Compendium musicae* (*Abrégé de musique*) en 1618 (il a vingt-deux ans) à la demande d'un ami mathématicien. Ce dernier conservera le manuscrit, ce qui explique qu'il ne sera publié qu'après la mort du philosophe. Cependant, il est demeuré vivant dans son souvenir, et il en retrouvera l'esprit dans son *Traité des Passions de l'âme* de 1649.

Bien qu'il reprenne les théories de Zarlino (notamment : recherche d'un tempérament pour rectifier les imperfections constatées dans l'accord pythagoricien et règles dans la conduite du contrepoint), son but n'est pas de « mathématiser la musique ». Bien au contraire car « *la fin de la musique est de plaire et d'exciter en nous diverses passions* » (*Compendium* p. 53). De plus, il rompt avec l'idée héritée de l'Antiquité, d'une « musique des sphères » pour se concentrer sur la « musique humaine ». L'orientation du traité est donc résolument liée aux mutations de la musique de l'époque : monodie accompagnée, basse continue, *stile nuovo* des italiens. Et il s'inscrit tout à fait dans la continuité de cette déclaration de Monteverdi : « *en ce qui concerne les consonances et les dissonances, il y a un autre point de vue que la tradition : celui justifié par la satisfaction de l'ouïe et de la raison.* » (préface au livre V de madrigaux : écouter *Le combat de Tancrède et Clorinde*).

Il s'agit surtout pour Descartes de déterminer quelles propriétés du son suscitent des passions variées, et de juger de la beauté d'une musique non par sa perfection formelle, mais par le plaisir qu'elle inspire :

« Ainsi, l'on considère que ce ne sont pas absolument les choses les plus douces qui sont les plus agréables aux sens, mais celles qui les chatouillent d'une façon mieux tempérée - ainsi que le sel et le vinaigre sont souvent plus agréables à la langue que l'eau douce. Et c'est ce qui fait que la musique reçoit les tierces et les sixtes, et même quelquefois les dissonances, aussi bien que les unissons, les octaves et les quintes. » (*Traité de l'homme*, AT, XI, 151).

« Pour qui regarde les différentes passions que la musique excite en nous, par la seule variété des mesures, je dis en général qu'une mesure lente produit en nous des passions lentes telles que peuvent être la langueur, la tristesse, la crainte et l'orgueil etc.. Et que la mesure prompte au contraire fait naître des passions promptes et plus vives, comme la gaieté, la joie etc. » (*Compendium* p. 58).

Finalement, la musique correspond, pour Descartes, au plus haut degré de la sagesse dans la mesure où elle produit des effets sur l'âme par l'entremise des sens en réalisant donc l'union de l'âme et du corps. Car le but supérieur de la philosophie est la maîtrise des passions par la connaissance des émotions de l'âme ébranlée par les impressions du corps.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Jean-Jacques Rousseau est non seulement un des principaux philosophes du siècle des « Lumières », mais aussi un compositeur influent en son temps. Il est l'auteur de la célèbre définition qui influencera toute la pensée

ultérieure : « *La musique est l'art d'accommoder les sons de manière agréable à l'oreille* » (*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, 1751-1776).

Son œuvre la plus célèbre est *Le Devin du village* (1752) où il illustre ses conceptions du discours musical : mélodie nette, naturelle et facile, harmonie claire qui se marie sans complications avec la mélodie, accord parfait entre les paroles et la musique. En fait, ses idées découlent directement de sa vision sociale et de son engagement politique : il pense en effet que même la musique dite « savante » doit être accessible au plus grand nombre, quitte à se faire un peu moins savante.

Dans la *Querelle des Bouffons*, il s'oppose aux défenseurs de la tradition héritée de Jean-Baptiste Lully (groupés derrière Jean-Philippe Rameau), et défend le goût italien, plus chantant et lumineux, qui séduit par la légèreté et la simplicité des œuvres en privilégiant la mélodie au détriment de l'harmonie.

« À l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. » [...] « Je crois avoir fait voir qu'« il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue, que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier, que les airs français ne sont point des airs, que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus, que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux ». (*in* « Lettre sur la musique française », 1753)

Emmanuel Kant (1724-1804)

Kant est considéré comme la référence dans le domaine de l'esthétique. Dans la *Critique de la faculté de juger*, il forge notamment cette célèbre formule qui semble gravée dans le marbre : « *Est beau ce qui plaît universellement sans concept* ». Mais il se trouve qu'il est fort peu mélomane et qu'il ravale la musique au rang d'activité purement « sensible ». Il regrette même que, traversant les murs, elle risque de déranger ! Ce n'est donc pas avec Kant que nous aurons une approche précise de la musique.

« Si l'on estime la valeur des beaux-arts d'après la culture qu'ils procurent à l'âme, et si l'on prend pour critère l'extension des facultés qui doivent coïncider dans le jugement pour produire des connaissances, la musique sera reléguée au dernier rang des beaux-arts [...]. De ce point de vue, les arts de l'image la dépassent largement. [...] D'autre part, on peut imputer à la musique un certain manque d'urbanité [...]. Ceux qui ont recommandé qu'on chante des cantiques à l'occasion des dévotions domestiques n'ont pas réfléchi à la pénible incommodité que ces exercices bruyants font subir au public... » (*in* Kant, *Critique de la faculté de juger*", Â§ 53)

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

Hegel est mieux disposé que Kant à l'égard de la musique puisqu'il estime que, plus que les arts visuels, elle parvient à représenter la *vie de l'âme*. Il analyse en effet l'âme comme temporelle, donc plus accessible à la musique, art du temps par excellence. Mais - et c'est sa fameuse thèse de « la mort de l'art » - dans la conquête de l'Esprit absolu, qui doit être le but de l'Humanité, l'art n'est qu'un balbutiement, dépassé par la religion, elle-même dépassée par la philosophie. Donc l'art (et la musique) est pour nous quelque chose du passé.

« [La musique exprime] tous les sentiments particuliers, toutes les nuances de la joie, de la sérénité, de la gaieté spirituelle et capricieuse, l'allégresse et ses transports, comme elle parcourt tous les degrés de la tristesse et de l'anxiété. Les angoisses, les soucis, les douleurs, les aspirations, l'adoration, la prière, l'amour deviennent le domaine propre de l'expression musicale. [...] [Mais] l'art ne donne plus cette satisfaction des besoins spirituels

que des peuples et des temps révolus cherchaient et ne trouvaient qu'en lui. Les beaux jours de l'art [...] sont passés. [...] L'art a perdu pour nous sa vérité et sa vie. » (in Hegel, *Leçons d'esthétique*)

Ainsi, la musique n'est finalement qu'un moment secondaire dans le système philosophique de Hegel, ce que Philippe Nemo (*op. cit.*) résume ainsi : « *Si Ludwig van Beethoven ou Franz Schubert, contemporains de Hegel, font de la musique, ce n'est pas parce qu'ils ont quelque chose d'original à apporter à l'humanité et à l'histoire de l'Esprit absolu, c'est parce qu'ils n'ont pas encore atteint le stade de la pleine conscience réflexive de soi qu'a atteint le Philosophe par excellence, Hegel.* » Beethoven connaissait-il cette thèse ? Toujours est-il qu'il exprime complètement l'inverse : « *La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie.* »

Arthur Schopenhauer (1788-1860)

Au contraire de Hegel, Schopenhauer est tout à fait en accord avec Beethoven. Il pense en effet que la musique est non seulement le plus important des arts, mais qu'elle est « *d'emblée métaphysique, plus capable de faire saisir l'Être que n'importe quelle philosophie ou science usant de concepts.* » (*op. cit.*)

« La mélodie [...] représente le jeu de la volonté raisonnable [...]. Elle nous dit son histoire la plus secrète, elle peint chaque mouvement, chaque élan, chaque action de la volonté, tout ce qui est enveloppé par la raison sous ce concept négatif si vaste qu'on nomme le sentiment, tout ce qui refuse d'être intégré sous les abstractions de l'idée [...]. Il est dans la nature de l'homme de former des vœux, de les réaliser, d'en former aussitôt de nouveaux, et ainsi de suite indéfiniment. La mélodie par essence reproduit tout cela ; elle erre par mille chemins, et s'éloigne sans cesse du ton fondamental [...]. Tous ces écarts de la mélodie représentent les formes diverses du désir humain ; et son retour au ton fondamental en symbolise la réalisation. Inventer une mélodie, éclairer par là le fond le plus secret de la volonté et des désirs humains, telle est l'œuvre du génie ; ici plus que partout, il agit manifestement en dehors de toute réflexion. » (in Schopenhauer, *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, livre III, ch. 52)

Pour Schopenhauer donc, la musique peut, mieux que les autres arts, qui relèvent plutôt de la Représentation - forme dégradée de la Volonté -, être l'expression quasi-immédiate des désirs humains. Comme image approchée de ce processus, on peut citer le prélude de *L'Or du Rhin* de Richard Wagner. La pulsion première analogue à de la matière inerte, commence à être perçue pianissimo dans une « basse fondamentale », puis émergent les voix moyennes qui symbolisent le monde végétal et animal, et enfin, au sommet d'un immense crescendo, la voie aiguë porteuse de mélodie, expression finale de la Volonté consciente de l'être humain.

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Nietzsche connaît bien la musique et en compose lui-même ; dans sa vie et dans sa philosophie elle occupe une place essentielle ; il aime à déclarer « *Sans musique la vie serait une erreur* » (*Crépuscule des idoles, Maximes et pointes*, § 33). Mais cet aphorisme ne reflète pas seulement sa passion pour la musique, il traduit la position théorique justifiant sa passion. Examinons cette position.

L'hypothèse fondamentale de Nietzsche réside dans le concept de *volonté de puissance* - ou *volonté vers la puissance* -, c'est-à-dire : effort d'élévation dans un monde agité par un ensemble de forces, d'instincts, de pulsions qui y sont à l'œuvre. Or les arts renvoient par excellence à l'activité créatrice comme complexe pulsionnel et désirant. Ils (et particulièrement la musique) apparaissent donc comme le meilleur moyen pour percevoir le réel et accomplir la *volonté de puissance*. « *La musique touche immédiatement le cœur, car elle est la véritable langue universelle, partout comprise.* » (Schopenhauer cité par Nietzsche in « Le drame musical grec », *Écrits posthumes*, 1870-1873).

Dès son premier ouvrage, *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche oppose deux figures de la mythologie grecque pour signifier deux façons d'être au monde : Dionysos (qui affirme la jouissance primitive de la vie à travers la

fête, le rire, l'ivresse...) et Apollon (qui marque un retour à la raison, aux règles, à la mesure...). Au début, il range la musique du côté de Dionysos et les arts plastiques du côté d'Apollon (mouvement contre rigidité). Il porte alors toute son admiration à Wagner, qu'il estime être la parfaite incarnation d'un romantisme qui privilégie l'expression du moi intime de l'individu : ses sentiments, ses passions, les élans de sa sensibilité, la fantaisie de son imagination. Mais il reconnaît bientôt son erreur car la création musicale, au-delà d'une inspiration de caractère dionysiaque, obéit à des règles qui la spécifient comme indiscutablement apollinienne. Pour des raisons essentiellement philosophiques, il rejette alors les flots de musique continue du trop romantique Wagner englué dans les brumes du Moyen Âge ou de la sombre mythologie nordique. Il lui préfère désormais, comme le note Philippe Nemo, les formes nettes et lumineuses de la musique italienne ou française, notamment de la *Carmen* de Georges Bizet.

« *Le musicien qui habite en lui proteste contre les thèses du philosophe et décrète qu'il faut « méditerranéiser la musique » et brûler Wagner. Cependant, Nietzsche, s'il formule le problème, ne le résout pas et nous laisse sur une énigme. Comment se fait-il qu'une forme musicale apollinienne, méditerranéenne, puisse traduire mieux que la rhapsodie wagnérienne l'informativité de l'Acte pur qu'est l'être ?* » (in *Les philosophes et la musique*).

À cette énigme, on trouve peut-être un début de réponse chez **Cornélius Castoriadis**. En effet, prolongeant la pensée de **Heidegger** puis de **Gadamer**, il postule que toute nouvelle œuvre réellement belle, en engendrant son propre monde, est porteuse d'une vérité nouvelle. On le constate quand on essaie de comparer les chefs-d'œuvre : impossible de prétendre que *La Mer* d'Achille Claude Debussy est supérieure aux *Brandebourgeois* de Johann Sebastian Bach. Tout nouveau chef-d'œuvre de l'art *prouve* qu'une infinité de mondes autres est possible. Mais en même temps, toute œuvre d'art s'inscrit dans une Forme finie. D'où une contradiction à laquelle Castoriadis propose une solution (celle-là même que Nietzsche avait vainement cherchée), solution que résume Philippe Nemo :

« *L'œuvre, en elle-même, est bien Forme et Finitude. Mais, en tant que nouvelle, originale, redondante avec aucune autre, unique en son genre, on ne voit pas de quel sol elle surgit, elle semble jaillir ex nihilo. C'est en ce sens qu'elle est « infinie » : elle est finie par sa forme, infinie par son fond.* » (op. cit.).

Théodor Adorno (1903-1969)

Comme Nietzsche, Adorno est un philosophe-compositeur qui a beaucoup écrit sur la musique. Mais il ne faut pas en attendre des révélations fracassantes car ses textes sont d'abord au service d'une pensée philosophique pénétrée de Freud et Marx. En outre, ils sont souvent obscurs et, pour les aborder, il ne faut pas craindre de s'engager dans ce que Boulez a nommé « le labyrinthe Adorno ». La synthèse qui suit n'a nulle prétention exhaustive.

Adorno rapproche d'abord Beethoven de Kant ce qui lui vaut en 1926 cette pique d'Alban Berg dont il est alors l'élève : « *Un jour, vous aurez à choisir entre Kant et Beethoven* ». Ce qu'il fait en opérant un second rapprochement Beethoven-Hegel, mais il est passé d'une simple analogie (Beethoven/musique - Hegel/philosophie) à une connexion plus essentielle : « *La musique de Beethoven est philosophie hégélienne ; mais en même temps elle est plus vraie que cette philosophie* » (1939). Sur le plan de la création musicale, il est cependant rongé par le doute, de sorte qu'il n'achève plus aucune composition. Déchiré entre sa création musicale et sa réflexion philosophique, il délaisse la première pour se consacrer complètement à la seconde.

En 1948, dans *Philosophie de la nouvelle musique*, ouvrage consacré à Arnold Schönberg et Igor Stravinski, il annonce d'emblée : « *Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la nouvelle musique.* » (éd. Gallimard, 1962, p. 20). C'est l'époque où il soutient sans réserve la musique atonale. Puis, dans les années 1950, il se dit déçu par l'évolution sérielle du dodécaphonisme et, quand il vient à Darmstadt en 1961, c'est pour exposer son projet de « musique informelle ». Cependant, ce concept nébuleux, plus philosophique que musical, ne sera pas entendu par les compositeurs qu'il est censé interpeller (Boulez, Stockhausen, Berio, Pousseur...).

Un dernier point mérite d'être souligné concernant le regard qu'Adorno porte sur la musique de son temps. C'est la critique sévère qu'il adresse à ce qu'il appelle l'« industrie culturelle ». Il considère que la musique populaire moderne n'a plus rien de vraiment populaire ; elle est en réalité le résultat d'options déterminées par de grandes entreprises pour une consommation de masse. Ainsi, les différences de goût et d'identité perçues dans la musique populaire ne proviennent que de l'invention d'une fausse individualité, dans une société où toute vraie individualité, du créateur comme de l'auditeur, est écrasée par le matraquage médiatique.

Vladimir Jankélévitch (1903-1985)

Jankélévitch est passionné par la musique, de sorte qu'elle a tenu une place centrale dans sa vie et dans sa pensée. Philosophie et musique sont proches, selon lui, de façon essentielle car elles poursuivent un idéal commun : saisir l'insaisissable, exprimer l'inexprimable.

À la suite de Bergson, il philosophe sur le *devenir* qu'il veut surprendre « sur le fait ». Il tente d'encercler l'instant si bref de ce « presque rien », de ce « je ne sais quoi », où rien ne sera plus comme avant. La musique témoigne particulièrement de ce « presque-rien » qui est pourtant quelque chose d'essentiel. Constituant l'image exemplaire de la temporalité, c'est-à-dire de l'humaine condition, elle n'est peut-être qu'une « mélodie éphémère » découpée dans l'infini de la mort. Pourtant cette vie éphémère reste un fait éternel que ni la mort ni le désespoir ne peuvent annihiler.

« La philosophie est comme la musique, qui existe si peu, dont on se passe si facilement : sans elle il manquerait quelque chose, bien qu'on ne puisse dire quoi. (...) On peut, après tout, vivre sans le je-ne-sais-quoi, comme on peut vivre sans philosophie, sans musique, sans joie et sans amour. Mais pas si bien » (*Philosophie première*).

« La musique, à la différence du langage, n'est pas entravée par la communication ; aussi peut-elle toucher directement le corps du sens préexistant qui déjà leste les mots ; aussi peut-elle toucher directement le corps et le bouleverser, provoquer la danse et le chant, arracher magiquement l'homme à lui-même. Les plis et replis du souci s'effacent d'un seul coup dès que chantent les premières mesures de la sonate ou de la symphonie. » (*Quelque part dans l'inachevé*, p.101-102).

Jankélévitch rejoint donc l'idée selon laquelle la musique est porteuse de tout un monde de sensations et d'émotions qui nous ouvrent à la conscience d'une vérité supérieure. Elle n'est pas seulement une réalité fragile et éphémère. Elle est capable d'agir sur l'être humain et de susciter en lui des passions puissantes. Platon l'observait déjà : « elle pénètre à l'intérieur de l'âme et s'empare d'elle de la façon la plus énergique » (*République*, livre III, 401d).

Fin connaisseur du répertoire pour piano et musicologue, Jankélévitch a écrit une douzaine d'ouvrages sur les compositeurs qu'il admire (Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Debussy, Franz Liszt, etc.), tous marqués par son « esthétique de l'ineffable ».

CONCLUSION

Quel enseignement tirer après ce survol des écrits sur la musique de quelques philosophes ? Essentiellement trois points :

D'abord, leur réflexion ne peut que s'inscrire dans la musique de leur temps : au XVII^e siècle, pour Descartes, une philosophie de la musique qui se voulait *méthodique* ne pouvait être qu'une philosophie de la musique baroque *tonale*. On peut dire également qu'au XVIII^e siècle, pour Rousseau, une philosophie de la musique qui se voulait *naturelle* ne pouvait être qu'une philosophie de la musique *mélodique et italienne*. De même au XIX^e, pour Nietzsche, une philosophie de la musique qui se voulait *dionysiaque* ne pouvait être qu'une philosophie de

la musique *wagnérienne*. Pour Adorno enfin, au XXe siècle, une philosophie de la musique qui se voulait *critique* ne pouvait être qu'une philosophie de la musique *dodécaphonique* de l'École de Vienne.

Ensuite, pour la plupart des philosophes, la musique est moins analysée pour elle-même que pour la place qu'elle est censée occuper dans leur « système ». Leurs préoccupations sont à la fois plus larges et qualitativement autres : l'Être, l'Existence, le Bien, la Raison, l'Histoire...

Enfin, ils reconnaissent tous à leur manière que la musique donne spécialement accès à *certaines* régions de l'être qui échappent à la pensée analytique et aux mots. Mais ils ne nous apportent guère de précisions quant à la définition de ces « *certaines* régions de l'être ». Laissons Philippe Nemo commenter ce dernier point :

« Les premières notes de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven disent du "destin qui frappe à la porte" ce que nulle autre figure de l'esprit ne peut dire. Je pense personnellement, entre mille exemples, que l'*Intermezzo n°2* des *Six pièces pour piano op. 118* de Johannes Brahms montre en musique ce que les philosophes ne sont jamais parvenus à dire de l'Étonnement ; que la musique que chante et qui accompagne Golaud, à la scène IV de l'Acte III de *Pelléas* ("Ah ! Patience, mon Dieu, patience...") touche un registre de l'Angoisse plus profond que ce qu'ont jamais pu figurer les nombreuses pages de la littérature consacrées au sujet. Mais la palette des « régions de l'être » que la musique peut atteindre est beaucoup plus large et ne se limite pas au registre de l'âme et de la psychologie humaines. Elle concerne la vie et le cosmos tout entiers, même le monde minéral et jusqu'aux espaces intersidéraux (j'ai cité *Métaboles* de Dutilleux...). Elle doit sans doute cette puissance potentielle à son abstraction, c'est-à-dire à son caractère structurellement non figuratif, ainsi qu'à sa nature diachronique, qui lui donnent vocation à saisir mieux qu'aucun autre art la pure *vie* des Formes, leur émergence, leur épanouissement et leurs incessantes métamorphoses. Par-là, elle touche à une dimension autrement peu accessible de l'être. Et si l'on admet que Dieu est le créateur des Formes, on acceptera peut-être l'idée que la musique puisse parfois prendre rang, aux côtés de la philosophie, pour être une inattendue, mais efficace « *ancilla theologiae* », servante de la théologie. Qui n'a entendu certains morceaux de Bach (comme la *Messe en si mineur*, terminée en 1733), où passe toute l'énergie morphogénétique du monde, comme des sortes de preuves *sui generis* de l'existence de Dieu ? » (in Philippe Nemo : **Les philosophes et la musique**).

Cette remarque finale est à rapprocher de l'aphorisme d'Emil Cioran : « ***Dieu peut remercier Bach, parce que Bach est la preuve de l'existence de Dieu.*** » (*Syllogismes de l'amertume*, coll. Idées-Gallimard, pp. 119-120).

Et la sémiologie ?

Terminons ce rapide tour d'horizon en nous autorisant un commentaire quelque peu polémique sur un aspect récent de la réflexion sur la musique : le courant sémiologique qui, dans les années 1970, postule que le compositeur s'efforce, au moyen de signes extérieurs, de transmettre aux auditeurs les sensations et les sentiments qu'il éprouve lui-même. La musique, ainsi que les autres domaines artistiques (poésie, cinéma, peinture...), serait donc porteuse de significations, de symboles et de sens. Si cette voie de recherche semble prometteuse, elle se heurte cependant à une objection majeure : pour le créateur, il ne s'agit pas de « transmettre » mais de *suggérer* ou *évoquer* ; et « signifier » ne veut pas dire délivrer un message ou faire comprendre un sens précis, mais *susciter* des impressions et des émotions en usant de moyens spécifiques, au-delà d'un discours rationnel.

Il est vrai que la musique présente de nombreuses analogies avec le langage : son caractère avant tout auditif et transcribable dans un système de signes, son déroulement dans le temps. Sous l'angle solfégique, elle peut effectivement apparaître comme un langage mais, en tant que moyen d'expression, elle conserve une part d'indiscible, d'« ineffable » dirait Jankélévitch. Elle s'inscrit certes dans une structure précise, mais qui n'est jamais fixée d'avance : le créateur est un désir tendu vers l'inconnu, s'efforçant de conduire l'auditeur de surprise en surprise. C'est pourquoi les règles qu'édicte les théories musicales sont illimitées et le plus souvent transgressées, permettant aux diverses formes de l'écoute musicale de se construire sur la complexité et la variété.

Claude Lévi-Strauss (1908-2009) lui-même indique que la musique représente « *le langage moins le sens* ». Autrement dit, la musique s'écrit certes comme un système de signes symbolisant des sons, mais elle reste un art non signifiant. C'est sans doute cette absence de message que Stravinski souligne quand il écrit : « *Je considère la musique par essence impuissante à exprimer [comprendre exposer, raconter] quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc.* » (in tome 1 des *Chroniques de ma vie*). On peut donc douter qu'une démarche de type sémiotique puisse faire avancer de façon convaincante la réflexion sur la musique (notamment sur les qualités, le sens et la valeur des œuvres...). Finalement elle en vient simplement à réaffirmer sa puissance évocatrice et expressive, ce qui, comme on l'a vu précédemment, a depuis toujours été au cœur de la pensée philosophique. Il semble qu'avec Jean-Jacques Nattiez, promoteur de la sémiologie musicale, on enfonce des portes ouvertes quand il explique que, selon un processus de tripartition (sur le modèle de la triade de Charles Peirce), le sens musical se constitue à trois niveaux : celui du compositeur, celui du récepteur, et celui de l'interprète :

« L'écriture musicale parvient à réintégrer le symbole personnel en procurant une certaine autonomie à l'interprète qui peut donner de multiples facettes à la composition. La puissance du symbole confiée à l'interprète procure à la musique une dimension importante, que ni le compositeur ni le récepteur ne peuvent vraiment contrôler. »

Edouard Hanslick (1825-1904)

Du beau dans la musique (1854)

Résumé par Jacques Darriulat

Hanslick (1825-1904) est nommé en 1861 professeur « extraordinaire d'histoire et d'esthétique musicale » à l'université de Vienne ; critique musical tout-puissant dans la capitale autrichienne de 1864 jusqu'à sa mort en 1904 (une œuvre énorme : ses articles ont été publiés en treize volumes !).

Il poursuivra par exemple de sa **vindict**e Anton **Bruckner**, qui en sera profondément affecté et le redoutera terriblement. Bruckner en serait venu à demander aux musiciens viennois de ne plus jouer sa musique pour ne plus avoir à subir les diatribes de Hanslick.

En 1854, Edouard Hanslick publie *Du Beau dans la musique ; essai de réforme de l'esthétique musicale*. Pamphlet **contre Wagner**, principalement *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849) et *Opéra et drame* (1851). Connaît dix éditions du vivant de son auteur

Le formalisme de Hanslick est contemporain des théories de l'art pour l'art en France. Gautier critique l'utilité en art (*Mademoiselle de Maupin*, préface, 1835) et fait l'éloge de la forme « impeccable » (Baudelaire) dans *Emaux et camées* (1852). Esthétique de la forme impersonnelle, contre l'effusion de la subjectivité attribuée au romantisme.

Hanslick et Wagner

Hanslick-Wagner : article enthousiaste sur *Tannhäuser* en 1846, puis critique de *Lohengrin* en 1858 ; Hanslick caricaturé en Beckmesser dans *Les Maîtres chanteurs* lors d'une lecture publique du livret en 1862 ; création de l'opéra en 1868 à Munich. La critique de Hanslick est féroce. La rupture deviendra haineuse chez Wagner, antisémitisme aidant : Wagner explique les théories de Hanslick par ses ascendances juives du côté maternel.

Hanslick, août 1858, critique de *Lohengrin* : « Wagner n'est ni un grand musicien ni un grand poète. On peut le caractériser au mieux, et dans le sens le plus élevé du terme, comme un génie décoratif [...] Wagner est moins le pionnier de la musique de l'avenir que le dernier des romantiques ».

(A rapprocher de : « Wagner, si l'on peut s'exprimer avec un peu de la grandiloquence qui lui convient fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore... » (*Mercur de France*, 1903, in Debussy, *Monsieur Croche*, Gallimard, « L'Imaginaire », p. 67).

Hanslick et Nietzsche

Nietzsche (1844-1900) connaît Hanslick : selon Curt Janz, il l'aurait lu dès 1865. Il le critique dans les premières années : « Hanslick ne trouve pas le contenu et pense qu'il n'y a que la forme ».

Le retournement contre Wagner, explicite à partir de *Humain trop humain* (1878), devrait beaucoup à Hanslick, que Nietzsche pourtant ne cite alors plus.

Ce serait le formalisme de Hanslick qui aurait conduit Nietzsche à abandonner sa philosophie dionysiaque de la musique, transfiguration de la souffrance, pour se tourner de plus en plus vers une conception apollinienne de la forme classique. Il est vrai que le retournement de Nietzsche contre Wagner, renversement du pour au contre, ressemble plus à un reniement qu'à un dépassement. Le pessimisme de Schopenhauer, dont Nietzsche devinait dans *Tristan* l'expression esthétique (Wagner est d'accord avec lui sur ce point : « Ce fut sans doute en partie l'état de gravité où m'avait plongé Schopenhauer et qui maintenant réclamait d'être exprimé de façon extatique

dans ses traits fondamentaux qui m'inspira la conception d'un *Tristan et Isolde* », à Liszt, 15-1-1855), se fait soudain étouffant.

Midi méditerranéen contre brume germanique : il s'agit semble-t-il d'une antithèse bien davantage que d'une contradiction dialectique. Deleuze : pas de dépassement chez Nietzsche, le dépassement impliquant travail et « douleur du négatif » ; mais un « saut », une « métamorphose ». En ces temps où le nihilisme triomphe, il n'est pas facile de faire la part de ce qui revient à l'aurore (*Aurore*, 1881) et ce qui revient au crépuscule (*Crépuscule des idoles*, 1888). Dans les temps de crise, tout est ambigu et l'on sait combien, en cette fin de siècle, il est difficile pour le mage, le prophète ou le voyant de l'avant-garde de discerner entre les symptômes de l'ancien monde et les signes précurseurs de l'avenir. La « musique de l'avenir » de Wagner n'était ainsi qu'un vestige de ce qui jetait ses derniers feux, et cette aurore, selon le mot de Debussy, n'était qu'un crépuscule. Formule « empruntée » en fait à Victor Hugo : « C'est ce soleil couchant [*l'architecture de la Renaissance*] que nous prenons pour une aurore ». (*Notre-Dame de Paris*, Le Livre de Poche, 1972, p. 236 : « Ceci tuera cela »). Pour les Lumières, la Renaissance est aurore, le MA crépuscule ; pour le poète de Notre-Dame de Paris, le MA est le temps où le peuple de Paris triomphe, avec la Renaissance commence l'Etat moderne qui impose son ordre à un peuple désormais discipliné.

Hanslick et Kant

Nietzsche en aval, Kant en amont : Hanslick cite élogieusement à plusieurs reprises Johann Friedrich Herbart (1776-1841), successeur de Kant à la chaire de Königsberg, hostile à l'émotion comme à l'expressivité, partisan d'une perfection formelle que l'intelligence plus que le sentiment est en mesure d'apprécier : « Le premier auteur qui, à notre connaissance, se soit élevé contre l'esthétique du sentiment en musique est Herbart au chapitre 9 de son encyclopédie » (67). Esthétique de la cohérence formelle, impersonnelle et allergique à toute *mimésis*. Ainsi s'esquisse une généalogie inédite de l'esthétique formaliste, ou du moins de l'éloge esthétique de la forme pure et simple, dépouillée de toute surcharge expressive : Kant, Herbart, Hanslick, le second Nietzsche, sans doute Konrad Fiedler, Wölfflin et Riegl dans la tradition des arts plastiques, Schloezer. Goethe, qui entendait fonder sur la seule morphologie la connaissance de la vie et des êtres naturels, n'est pas étranger à cette inspiration.

Contre l'esthétique du sentiment

Comme pour tout pamphlet, la rédaction de *Du Beau dans la musique* est avant tout une *réaction* : contre l'effusion romantique du sentiment, **Hanslick veut préserver la pureté de la beauté musicale, la beauté des « formes sonores en mouvement », seul contenu véritable de la musique.**

La source de ce contresens, qui conduit à la subordination du musical au littéraire, se trouve dans la révolution esthétique accomplie au XVIIIe siècle, qui substitue à l'amour de la belle forme, définissable selon des règles objectives, le critère subjectif et approximatif du *sentiment*, pire : du « beau sentiment », abandonné au gré de chacun et indifférent à la science du connaisseur. Le chapitre premier, intitulé « L'esthétique du sentiment », dénonce le relâchement dont s'accompagne nécessairement un tel retournement du goût, qui n'a plus désormais pour appui que le vague à l'âme de l'expression. **Le sentiment est un guide bien approximatif pour nous apprendre à entendre**, et Hanslick a raison de remarquer que **les contemporains de Mozart trouvaient sa musique véhémement et tourmentée en comparaison de la douce gaieté de Haydn**, tandis qu'elle paraît aux contemporains de Hanslick lui-même harmonieuse et construite par comparaison avec les extases et les vertiges de la symphonie beethovénienne.

Le sentiment n'est pourtant pas étranger à la musique ; mais il n'est pas le moteur de la création musicale, mais seulement la qualité de son écoute, ou mieux encore le génie de son interprétation : « L'acte par lequel

peut se produire, en musique, l'effusion immédiate du sentiment, n'est pas tant la création de l'œuvre que sa reproduction par l'exécution ». La **composition musicale relève de l'architectonique**, ce que Hanslick nomme le « style » d'une œuvre ; ce travail est un travail d'écriture ; **le sentiment n'intervient que lors de l'exécution de l'œuvre, lorsque la beauté pure de la forme sonore, lue dans l'espace intemporel de l'œuvre écrite, se traduit par l'interprétation en un phénomène physique qui nous touche sensiblement** : « Une sorte d'émotion, purement physique, qui transmet son frémissement aux cordes par l'extrémité des doigts ou par l'archet, ou qui se révèle sans intermédiaire par les sons chantés, facilite l'effusion de l'état d'âme de l'exécutant. La subjectivité se manifeste ici par la réalité des sons, et non plus muettement par leur représentation écrite [...] C'est l'exécutant qui va éveiller le sentiment au fond du cœur de l'auditeur, qui y dirige l'étincelle électrique tirée de la plus mystérieuse des sources ». Dans le cas de l'improvisation, qui identifie la création et l'exécution, la puissance pathétique du phénomène musical est multipliée. Pourtant, cette « violence faite à notre cœur » n'appartient pas en propre à la musique (bien que « aucun autre art n'entaille notre âme d'une manière plus profonde, plus tranchante », et tous les arts ont le même pouvoir d'agir sur nos sentiments. **La pathologie du sentiment ne s'inscrit donc pas dans l'essence même de la musique, elle en est un effet dérivé et non une propriété intrinsèque**. Cet effet relève en outre de la physiologie et nullement de la musicologie. Les sons agissent en effet, avec « une puissance quasi magnétique » sur notre système nerveux, et ce mécanisme n'a pas plus de valeur musicale que ce chien qu'on avait réussi à « faire aboyer au diapason de tel ou tel son, par l'application raisonnée d'une bastonnade dont les variations accoutumeraient l'animal à suivre celles de la gamme ». Il existe ainsi, selon Hanslick, toute une physiologie de la musique, patente par les diverses utilisations qu'on fait de cet art en médecine, qui relève à la fois de l'acoustique, de la neurologie et de l'anatomie de l'oreille interne, qui peut sans doute se constituer en science positive, mais qui n'aura jamais rien à voir avec la musicologie. Car la beauté musicale ne saurait être réduite à un simple ébranlement nerveux, elle est un acte de l'esprit, une activité de la pensée (qu'il nomme « la contemplation pure ») et non une pathologie de la sensation. Il est vrai que certains animaux ne sont pas insensibles au « charme » de la musique ; ce ne sont toutefois pas des modèles pour le mélomane que la danse des ours ou le balancement de l'araignée ou de l'éléphant. En critiquant les lettres romanesques sur la musique que Bettina von Arnim adressait à Goethe, lettres qui se complaisent dans une voluptueuse ivresse qui s'interdit toute pensée méthodique, Hanslick semble rattacher l'écoute sentimentale de la musique à l'hystérie propre au caractère féminin. Il est vrai que ce thème est ici suggéré, et non explicitement développé, comme le fera Nietzsche dans sa caricature des wagnériennes, prêtresses fanatiques du culte qu'on célèbre à Bayreuth. Il n'est pas jusqu'à la musique des anciens Grecs, musique réduite à des effets de pulsation rythmique, alignée sur l'unisson, ignorant les lois de l'harmonie (« Les Grecs ne connaissaient pas l'harmonie : ils chantaient à l'octave ou à l'unisson »), qui ne soit une sorte d'incantation physiologique pour une écoute pathologique, Platon comme Aristote témoignant combien le mode phrygien excite le courage, le lydien inspire la mélancolie et l'éolien la joie. Les modernes ont porté l'exigence musicale beaucoup plus haut, en développant les lois de l'harmonie, et les peuples du nord plus encore que les Italiens, qui demeurent attachés à la séduction plus simple d'une seule voix mélodique. Il ne s'agit plus alors de sentir la musique, il faut la comprendre. Et cette intelligence est un grand bonheur, même quand c'est un *Requiem* ou une marche funèbre qui nous l'inspirent.

Ainsi ceux qui écoutent la musique en la subissant, et non en la recréant par une participation dynamique de l'imagination, ont une écoute pathologique et non esthétique : « Le nombre de ceux qui écoutent ou plutôt sentent ainsi la musique est considérable. Subissant passivement l'action des éléments premiers de la musique, ils entrent dans une excitation vague qui à la fois dépend des sens et les transcende, et n'est déterminée que par le caractère général de l'œuvre. **Leur comportement envers la musique n'est pas contemplatif, mais pathologique** [...] **Enfoncés dans leur fauteuil et plongés dans un demi-sommeil, ces amateurs se laissent porter, bercer par les vibrations sonores, au lieu de considérer la musique lucidement**. La progression et la décroissance des sons, tantôt bondissants d'allégresse, tantôt tremblants, leur procure une sensation indéfinie qu'ils sont assez innocents *pour croire purement esthétique* ». La musique déchoit alors au rang des narcotiques et Hanslick propose à ces drogués de la stimulation sonore de substituer à la musique le vin, l'éther ou le chloroforme.

La musique n'exprime qu'elle-même

A l'expression, qui est un **besoin de la nature**, Hanslick oppose la **composition, artifice musical** qui n'a d'autre fin que lui-même, que son abstraite beauté ; aux bruits de la nature, il oppose les sons de la musique : « Toutes les manifestations de la nature sont exclusivement des bruits, c'est-à-dire des vibrations aériennes se succédant à intervalles irréguliers. Ce n'est que rarement, et d'une façon isolée, que la nature émet ce qu'on peut appeler un son, c'est-à-dire le produit de vibrations régulières et mesurables ; le son est le fondement de toute musique ».

C'est ainsi que les musiques des premiers temps sont des musiques encore primitives, qui ne connaissent que l'ébranlement physiologique de la vibration sonore, incapables de s'en affranchir en cultivant l'art infiniment complexe de l'harmonie. Les Grecs, nous le savons, ne connaissaient qu'une musique rudimentaire, et « quand les insulaires des mers du sud frappent en cadence sur des morceaux de métal et des bâtons, en poussant des hurlements, ce bel ensemble sonore est de la musique *naturelle*, et par conséquent ce n'est pas de la musique ».

La musique se perfectionne en se dénaturant, elle s'enrichit en s'affranchissant de la nature (la musique imitative est ainsi une musique liée, et non libre), en devenant l'œuvre exclusive de l'esprit : « L'histoire de la musique nous raconte les phases de perfectionnement qu'a traversées notre système musical [...] Qu'il suffise d'en constater le résultat acquis, à savoir que la mélodie européenne et l'harmonie, que nos intervalles, nos gammes, nos modes (le majeur et le mineur dépendant de la place des demi-tons), que le tempérament enfin, sans lequel notre musique serait impossible, sont des créations de l'esprit humain, lentement et progressivement apparues ».

La musique ne doit ainsi rien à la nature, elle est tout entière composition de l'art, un artifice savant inventé par l'esprit : « Lorsqu'on appelle *artificiel* notre système tonal, on n'emploie pas ce mot dans le sens raffiné d'une fabrication arbitraire et conventionnelle. Il exprime seulement la notion d'une chose *inventée* par opposition à ce qui est créé ». La nature est le domaine de la création, dont on prétend que Dieu est l'auteur ; l'art est le domaine de l'invention, dont notre esprit est l'auteur, non arbitrairement, mais par la complexité de plus en plus riche d'une forme sonore dont il définit la structure. C'est la raison pour laquelle il y a une histoire de la musique, tandis que la nature est par elle-même privée d'histoire : ce que l'esprit a fait, il peut en effet le défaire, et ce qui était dissonance au moyen âge devient consonance pour l'oreille des modernes : « Notre système tonal se modifiera et s'enrichira certainement encore dans le courant des siècles ». La nature n'offre qu'une matière sonore, de laquelle l'art extrait le son en lui donnant forme. Tout l'art musical naît de cet avènement de la forme, qui n'est pas un don de la nature mais un acte de l'esprit.

Aux yeux de Hanslick, **la musique n'est pas une matière sonore, elle est une forme composée** : « C'est là dans ces formes sonores et précises que réside le contenu spirituel de la composition, et non dans la vague impression d'ensemble d'un sentiment abstrait. La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai fond de la musique, elle est la musique même ». La musique n'est pas une excitation nerveuse, elle est une **architecture sonore perpétuellement mouvante**. « Que contient donc la musique ? Pas autre chose que des *formes sonores en mouvement* ».

Encore faut-il bien **comprendre comment la forme musicale est une forme absolue**, non pas la forme d'une matière qui serait donnée par ailleurs, mais une forme qui est à elle-même sa propre matière, une forme qui est aussi son propre contenu : « Dans la musique, nous voyons le contenu et la forme, la matière et sa réalisation formelle, l'image et l'idée fondus ensemble, dans une unité parfaite et mystérieuse ». La musique n'exprime qu'elle-même, elle est à elle seule son propre contenu : « Les idées qu'expose le compositeur sont, avant tout, purement musicales. **Une belle mélodie d'un certain caractère se présente à son imagination ; elle ne doit être rien d'autre qu'elle-même** ». La musique ne parle que d'elle-même, ou plus précisément, comme l'indique Hanslick, la musique ne peut dire les choses, elle ne peut que les qualifier : « La musique n'est apte à traduire que les *adjectifs* accompagnant le *substantif* ; le substantif (l'amour) lui-même est hors de sa portée ». Toutefois, comme Hanslick le précise aussitôt, le substantif que qualifie la musique ne saurait être que la musique elle-même : c'est la musique, c'est-à-dire l'évolution de la forme sonore, et nulle autre, qui est tantôt *con dolor*, tantôt *con grazia*, tantôt *dolcissimo*, tantôt *furioso*, tantôt *espressivo*... etc. « Nous avons raison de qualifier un thème musical de grandiose, de gracieux, de tendre, d'insignifiant, de trivial ; mais tous ces mots

s'appliquent au caractère musical de la phrase ». « L'effet passionnel d'un motif ne réside pas dans le sentiment qui affecte le compositeur, par exemple dans la douleur extrême qui l'accable, mais dans les intervalles augmentés de la mélodie ; ni dans le frémissement de son âme, mais dans le tremolo des timbales ; ni dans le désir qui le consume mais dans le chromatisme de l'harmonie ». Tout cela, la musique ne peut l'exprimer que par le seul mouvement de la forme sonore, elle ne « qualifie » en fin de compte que son propre développement : « Quelle partie des sentiments la musique peut-elle donc exprimer, puisque ce n'est pas leur contenu, leur sujet même ? C'est exclusivement leur côté dynamique. 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 ». « Le mouvement est ce que la musique a de commun avec le sentiment ». Reconnaissons-le, c'est peu de chose...

Le dernier chapitre, intitulé « Les notions de contenu et de forme en musique », développe longuement l'idée que la musique n'a pas de sujet, de contenu ni de sens, qu'elle est finalité sans fin et n'exprime en fin de compte qu'elle-même : « La musique se compose de combinaisons sonores qui n'ont d'autre sujet qu'elles-mêmes. Elle rappelle, une fois de plus, l'architecture et la danse, où nous trouvons également des éléments et des rapports de beauté sans sujet défini.

L'esthétique du sentiment confond l'effet avec la cause : si le beau peut en effet inspirer un « sentiment » (mais le mot est alors bien faible), il ne saurait être lui-même sentiment, il n'exprime que lui-même et ne vaut que par lui-même, finalité sans fin et forme autonome : « Le beau n'a en général aucun but, car il n'est autre chose qu'une forme, laquelle, à la vérité, peut être employée aux buts les plus divers, suivant le contenu qu'elle porte en soi, mais qui, intrinsèquement, n'a d'autre fin qu'elle-même. Si des sentiments agréables se produisent chez celui qui contemple le beau, ces sentiments n'ont rien à voir avec le beau considéré en lui-même ». C'est même le propre de la musique (à la différence des arts d'imitation, à l'exception toutefois de l'architecture, cependant dépendantes des contraintes pratiques) de ne signifier qu'elle-même, d'être à elle-même sa propre description : « Ce qui, dans un autre art, est encore description, devient déjà métaphore dans la musique. La musique veut être comprise et goûtée en tant que musique, par elle-même et en elle-même ». En des lignes dont se souviendra Schloezer, Hanslick soutient que le sens d'une musique (qu'il nomme son « contenu spirituel », de même que Schloezer parle de « sens spirituel ») est de nature strictement musicale, que la musique est donc une langue immanente et non transcendante, pour employer la terminologie de Schloezer : « Il existe dans la musique un sens et une logique, mais de nature musicale ; elle est une langue que nous comprenons et parlons, mais qu'il nous est impossible de traduire ».

« 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 ». Dans son dernier chapitre, le chapitre 8, Hanslick fait l'éloge de ceux qui ont reconnu que la musique n'avait pas d'autre contenu qu'elle-même, et fait paraître comme témoins « des voix importantes, appartenant presque toutes à des philosophes : J.-J. Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert, etc ». Il peut arriver que l'on croie qu'une musique ait un sujet définissable, et le titre de l'œuvre contribue à induire cette illusion, qui nous fait croire « que Beethoven a écrit un *Egmont*, Berlioz un *Roi Lear*, Mendelssohn une *Méhusine* » ; mais « ni la figure d'Egmont, ni ses actions, ni ses sentiments ne peuvent être le sujet de l'ouverture de Beethoven, comme ils sont celui du drame ou du tableau dont Egmont est le héros. L'ouverture contient uniquement des combinaisons sonores, librement imaginées par le compositeur selon les lois de la pensée musicale ; combinaisons d'ailleurs complètement indépendantes, en elles-mêmes, de la conception d'un *Egmont*, avec lequel elles n'ont d'autres relations que celle que leur a imposée la fantaisie poétique du compositeur ». En note, Hanslick cite une étude d'Otto Jahn (une des bêtes noires de Nietzsche dans la *NT*) sur Beethoven : la valse *Les Adieux* a fait croire aux esprits poétiques qu'elle décrivait la rupture des amants, « les bras qui se dénouent comme les oiseaux migrateurs ouvrent leurs ailes », selon Lenz ; Beethoven a pourtant écrit en tête du premier morceau : « L'Adieu, pour le départ de S.A.I. l'archiduc Rodolphe, le 4 mai 1809 » et avant le finale : « Pour l'arrivée de S.A.I. l'archiduc Rodolphe, le 30 janvier 1810 » (173, note 24).

L'œuvre musicale, forme sonore en mouvement, est ainsi un tout qui se suffit à lui-même, un être autonome. Elle se rend donc indépendante de son créateur : « Esthétiquement, il est indifférent que Beethoven se soit donné un sujet dans chacune de ses compositions ; nous ne connaissons pas ces sujets, ils n'existent donc pas pour l'œuvre ». Selon Hanslick, et à l'inverse de Hegel (du moins le croit-il : il ignore le caractère radicalement non historique de l'idée du beau selon le philosophe allemand), « la compréhension historique et le jugement esthétique sont deux choses distinctes » : « Dans les symphonies de Beethoven, sans même connaître le nom ni la vie de l'auteur, le jugement esthétique discernera l'impétuosité, la lutte, l'aspiration non satisfaite, la fierté consciente de sa force ; il n'y devinera point et ne s'inquiétera guère si Beethoven a eu des idées républicaines, s'il est resté célibataire, s'il a été sourd ».

L'arabesque musicale

Pourtant, si la musique n'a d'autre objet qu'elle-même, quel est donc l'objet de la musique selon Hanslick ? Ce sont la mélodie, l'harmonie et le rythme du développement, c'est-à-dire des successives métamorphoses des « formes musicales ». Comme après lui Schloezer, Hanslick voit en ces diverses déterminations la décomposition par l'entendement analytique de l'indivisible unité de la forme musicale : « L'esprit est un, et l'imagination musicale de l'artiste ne peut pas davantage se scinder : la mélodie et l'harmonie d'un thème jaillissent ensemble du cerveau du compositeur ». Le formalisme de cette esthétique conduit Hanslick à privilégier un terme qui n'a pourtant ici valeur que métaphorique : **la musique est une arabesque, c'est-à-dire une forme abstraite dont la courbe continue et comme vivante ne cesse d'engendrer de nouvelles formes**. A défaut de dire le sens de la musique, Hanslick en propose donc une analogie dans le dessin plutôt que dans la peinture : « Représentons-nous l'arabesque vivante comme le rayonnement actif d'un esprit artiste, qui inlassablement répand son imagination surabondante dans les artères de ce mouvement : l'impression ressentie ne sera-t-elle pas bien voisine de celle de la musique ? » ; « Les formes sonores ne sont pas vides, mais parfaitement remplies ; elles ne sauraient s'assimiler à de simples lignes délimitant un vide [c'est-à-dire à un dessin figuratif] ; elles sont l'esprit qui prend corps et tire de lui-même sa forme. Ainsi, plutôt encore qu'une arabesque, la musique est un tableau : mais un tableau dont le sujet ne peut être exprimé par des mots ni même enfermé dans une notion précise » ; « La beauté d'un thème simple nous plaît par elle-même, comme une arabesque, comme une colonne, ou comme les beautés de la nature, les feuilles ou les fleurs » ; « Nous dirons d'une cadence ou d'une modulation mal amenée et rompant l'unité du morceau, comme d'une arabesque mal placée en architecture, qu'elle manque de style ». On se souvient du passage du § 16 de la troisième *Critique*, dans lequel Kant faisait l'éloge du perroquet, du colibri et de l'oiseau de paradis, puis encore « des dessins à la grecque, des rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc., qui ne signifient rien en eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé et sont de libres beautés. On peut encore ranger dans ce genre tout ce que l'on nomme en musique improvisation (sans thème) et même toute la musique sans texte » ; dès le § 4 Kant ne remarquait-il pas que « des fleurs, des dessins libres, les traits entrelacés sans intention les uns dans les autres, et nommés rinceaux, ne signifient rien, ne dépendent d'aucun concept déterminé et cependant plaisent ». On mesure ici ce que l'esthétique musicale de Hanslick doit au formalisme du jugement de goût pur tel que Kant l'a défini, et l'influence non contestable de Hanslick sur le second Nietzsche trahit ainsi le lien secret qui réunit le penseur intempestif au philosophe critique. Hanslick évoque aussi l'image du kaléidoscope (le mot est récent, l'appareil étant inventé par un Anglais en 1817) qui renouvelle la très ancienne analogie entre la musique et la couleur, les sept notes de la gamme et les sept couleurs de l'arc-en-ciel. Mais c'est l'image de l'arabesque qui domine, Hanslick trahissant par cette préférence son goût pour la pureté de la ligne mélodique (il prononce l'éloge de Mendelssohn) plutôt que pour l'éclat des timbres ou pour le chromatisme de l'orchestre. L'arabesque est la chimère d'une vie illusoire, forme évanescence et capricieuse qui se dissipe à peine tracée ; elle s'oppose en ce sens à une autre image souvent associée à la musique : l'architecture, seul art non mimétique avec la musique, construction ferme et ordonnée, espace

polyphonique, qui convient admirablement aux fugues de Bach appréciées de Hanslick. L'architecture musicale est classique, l'arabesque musicale est romantique : Robert Schuman publie ses *Arabesques* en 1838 et Poe ses *Tales of the Grottesque and Arabesque* en 1840. A la fin du siècle, le thème de l'arabesque, familier du décor symboliste comme de l'impressionnisme musical, est fort répandu. En témoignent les deux *Arabesques* que le jeune Debussy compose autour de 1890.

La critique de l'opéra

D'où vient donc cette musique facile et sentimentale qui menace l'excellence formelle de la plus haute musique ? Quels sont les adversaires qui provoquent l'essai de Hanslick, que provoque l'essai de Hanslick ? Le plus évident et le plus proche, c'est certainement **Wagner** lui-même, le théoricien toutefois plus encore que le musicien (en 1854, Wagner a composé *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, mais pas encore *Tristan*), c'est-à-dire l'auteur d'*Opéra et drame* (1851) : au chapitre 2, Hanslick dénonce « l'inanité du point de départ de Wagner » qui, **à l'inverse de l'opéra italien pour lequel le drame n'est qu'un moyen et la musique une fin, veut créer un drame musical dans lequel le drame est la fin et la musique le moyen** : « un opéra, commente Hanslick, où la musique est constamment et réellement employée comme un simple moyen d'arriver à l'expression dramatique est un non-sens musical ». La musique, pour le critique viennois, doit être fin en soi, et **tout doit lui être subordonné** ; elle ne saurait être l'accentuation plus ou moins expressive des sentiments des personnages. C'est pourquoi **la musique instrumentale**, pure composition sonore, **est la forme la plus haute de la composition musicale**, tandis que **l'opéra** reste un genre nécessairement **hybride** (un « système mécanique », selon la terminologie de Schloezer) **qui mêle la pure beauté de la forme sonore, dont le sens est immanent, à la beauté de l'expression poétique, dont la signification est de nature linguistique, et non purement musicale**. « **La musique instrumentale seule est la musique pure et absolue** [...] L'idée de musique, dans son sens absolu, ne s'applique pas bien à un morceau composé sur des paroles. La part des sons, dans l'effet général d'une œuvre lyrique, ne peut pas être assez bien séparée de celle qui revient au texte, à l'action scénique, aux décors, pour que le compte de chaque art puisse être dressé d'une manière exacte ». Toute l'histoire de l'opéra se résume, selon Hanslick, à **la lutte entre les partisans du drame et ceux de la musique, telle la fameuse querelle entre les gluckistes et les piccinistes**. C'est là, en effet, encore au XXe siècle, le sujet d'un opéra de Richard Strauss, *Capriccio*. Comme après lui Schloezer, Hanslick en voit la preuve dans la contradiction interne qui déstabilise le récitatif, qui ne peut être langage qu'à la condition de n'être plus musique : « Nous en trouvons la meilleure preuve dans le récitatif, la forme musicale qui s'ajuste le plus immédiatement à l'expression déclamatoire, jusqu'à rendre l'accent du mot isolé, sans viser autre chose qu'à fixer, comme par un moulage, des états définis de l'âme, changeant presque toujours aussi rapidement. Ce serait donc là, comme conséquence de notre théorie [selon laquelle l'auteur feint de croire que la musique est l'expression de sentiments indéfinis, par opposition aux sentiments définis par la parole], la manifestation la plus élevée et la plus parfaite de la musique ; tandis qu'en réalité, celle-ci perd, dans le récitatif, toute autonomie, et devient l'humble servante du texte ». Que la musique soit indifférente au texte qu'on lui juxtapose, et que l'opéra ne soit en conséquence qu'un « système mécanique » selon les termes de Schloezer, Hanslick en voit de multiples preuves : on peut inverser sans dommage les paroles de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck (Hanslick cite ici, de son propre aveu, un certain M. Boyé, qui publie en 1779 un ouvrage intitulé *L'expression musicale mise au rang des chimères*. Schloezer attribue au contraire cette idée à Hanslick lui-même) ; sur la musique des *Huguenots* de Meyerbeer (création en 1836) on aurait adapté un drame dont le sujet est entièrement différent : *Les Gibelins à Pise* ; sur l'air de Pamino et des trois Dames, on aurait chanté une dispute entre brocanteurs juifs ; certains airs du *Messie* de Haendel proviennent de cantates « très profanes, érotiques mêmes » ; et Bach « aurait fait passer dans son *Oratorio de Noël* des morceaux madrigalesques empruntés à ses cantates profanes ».

En-deçà de Wagner, le premier responsable pourrait bien être Beethoven, exactement pour la même raison que celle avancée par Wagner pour décerner au grand compositeur viennois le titre de premier musicien de l'avenir : **le chant naissant du quatrième mouvement de la Neuvième Symphonie, c'est la genèse géniale de l'opéra dramatique depuis l'écriture orchestrale selon Wagner, c'est la chute de la véritable musique dans l'emphase verbeuse de l'hymne de Schiller selon Hanslick**. Dans une note (sans doute parce qu'il recule devant

l'ampleur de son propre blasphème), Hanslick fait part de sa réserve : « Les musiciens qui mettent surtout la grandeur de l'"intention", l'importance spirituelle du problème abstrait, mettent la symphonie avec chœurs au-dessus de tout ce qui s'est fait en musique ; tandis que le petit groupe resté fidèle au principe délaissé du beau, et combattant sous le drapeau de l'esthétique pure, fixe quelque limite à son admiration ». Aussi Hanslick fait-il l'éloge de David Strauss (la tête de turc de la première *Intempestive*), qui « mit en lumière cette énormité esthétique de faire aboutir à un chœur une œuvre instrumentale en plusieurs parties, et compara Beethoven à un sculpteur qui après avoir fait en marbre blanc les jambes, le buste et les bras d'une statue, lui ajusterait une tête colorée », bel exemple d'un « système mécanique ». En revanche, Hanslick, comme après lui Schloezer, considère en la musique de Bach la manifestation pure d'une perfection sonore qui n'exprime qu'elle-même, qui n'est que musique : « Les amateurs de musique conviennent d'emblée que personne ne saurait indiquer, pour aucun des quarante-huit préludes et fugues de l'admirable *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach un sentiment qui puisse former leur contenu. Voilà bien une preuve que la musique n'a pas nécessairement pour but de susciter des sentiments ». Ne serait-ce pas Beethoven qui serait le premier responsable de la dissolution de la construction rigoureuse dont Bach avait su définir l'équilibre ? Après avoir rappelé que Beethoven exprimait le vœu que la musique pût « faire jaillir des flammes de l'esprit humain », Hanslick ajoute ironiquement : « On peut se demander si des flammes, même produites et alimentées par la musique, ne répriment pas la force de la volonté et de la pensée, tout le développement de l'homme ». A trop enflammer l'expression musicale, on risque d'enfanter une écoute pathologique.

L'imagination créatrice

La faculté qui nous permet de juger de la beauté des formes inventées, est l'imagination : c'est avec la « contemplation intelligente » de l'imagination que nous jugeons de la beauté d'une œuvre, donc par un **acte dynamique** de l'esprit, et **nullement** en nous laissant aller à la **passivité complaisante du sentiment** : « **L'art doit, avant tout, représenter le beau.** La faculté par laquelle nous recevons l'impression du beau n'est **point le sentiment, mais l'imagination, c'est-à-dire l'état actif de la contemplation pure** ». « Ce n'est pas le sentiment mais l'imagination, en tant qu'état actif de la contemplation pure, qui est l'organe dont naît, et pour lequel naît, le beau artistique ». Il n'est pas bien difficile de deviner, en cette contemplation intelligente de l'imagination, le libre jeu de l'imagination et de l'entendement mis par Kant au fondement du jugement esthétique. Ce n'est pas l'un des moindres paradoxes (du moins en apparence) de l'essai de Hanslick que ce pourfendeur du sentiment esthétique semble devoir beaucoup (cf introduction de JJ Nattiez, p. 24-27) à l'auteur qui donne, avec la *Critique de la faculté de juger*, un fondement à la pensée esthétique. L'imagination n'est ainsi pas seulement une faculté créatrice de formes plastiques (par exemple dans le rêve), elle est aussi créatrice de formes sonores : « L'imagination jouit des figures sonores, de l'architecture des sons, dans une sensibilité consciente, et vit librement et sans intermédiaire dans leur contemplation ». Consciente : la musique naît de cette attention, elle n'est pas la création involontaire d'un esprit ensommeillé et en proie à l'inconscient : dans la composition musicale, « la claire réflexion peut revendiquer une importance au moins égale à celle de l'enthousiasme » ; quant à la « contemplation », elle est ici celle des oreilles et non des yeux. Toutefois, si l'imagination esthétique est intelligente, et demande la participation active de l'esprit, elle ne saurait toutefois se réduire à un jeu de l'entendement, ni à une construction mathématique : « Rien n'est calculé mathématiquement dans une composition musicale, bonne ou mauvaise. On ne réduit point en chiffres les créations de l'imagination, auxquelles d'ailleurs les expériences du monocorde, les figures sonores, les mesures proportionnelles d'intervalles, etc., sont totalement étrangères »

Le sentiment est une appréciation passive, qui ne juge de la beauté que par le degré de l'affect, tandis que l'imagination est une faculté dynamique, créatrice de formes, source d'une perpétuelle métamorphose. Ainsi attendons-nous de la musique qu'elle nous berce, qu'elle nous transporte, qu'elle « adoucisse nos passions », et non qu'elle nous apprenne à affiner notre faculté d'écoute, à nous mettre à l'écoute : « Avec l'énergie qu'on met sans relâche à vouloir adoucir les passions humaines par la musique, il est réellement difficile, parfois, de savoir s'il est question de l'art des sons ou de mesures policières, pédagogiques ou médicales ».

Objections contre le formalisme (Hanslick et Schloezer)

Cette série d'objections se lit également à la fin du document consacré à l'ouvrage de Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (sections "Auteurs").

1. La langue n'est pas étrangère à la musique : l'italien fut longtemps la langue de l'opéra, et Rousseau pensait qu'il y avait à cela une bonne raison : les langues du sud sont demeurées plus proches du chant de l'origine. La musique ne serait donc pas indifférente à la langue. Certes, tous les livrets ne sont pas en italien, mais comment a-t-on pu penser que l'italien était une langue plus musicale que les autres s'il n'y a aucun rapport entre le langage immanent de la musique et les langues dont le sens est transcendant ?
2. La musique n'est pourtant pas indifférente à la langue, et l'association ne saurait être simplement « mécanique » comme le suggère Schloezer. C'est ainsi qu'il est par exemple difficile de traduire en français un opéra écrit dans une langue étrangère ; mieux encore, il est pratiquement impossible d'entendre un opéra russe chanté par des non-russes, tant le chant ici naît de la langue mère. On ne saurait imaginer des français chantant *La Khovantchina*, alors que des actrices étrangères peuvent chanter, malgré leur accent, par exemple *Carmen* (et même *Mélisande* !). Il est vrai qu'on chantait au début du siècle Wagner en français, et cette pratique a dû durer quelque temps, mais le fait qu'on ait été conduit à l'abandonner montre bien que la langue n'est pas étrangère à la musique.
3. Si la musique n'exprimait rien, comment se fait-il que le compositeur indique parfois qu'il faut jouer, précisément, *con espressione* ? Voir la liste impressionnante des « caractères » que l'interprète habile doit savoir exprimer dans Adolphe Danhauser (1835-1896), édition revue de 1994 p. 118.

3.3 LE CARACTÈRE

Le **caractère** est la teinte générale donnée à l'expression d'un morceau.

Chaque partie du morceau, ou même chacune de ses périodes, peut avoir une expression particulière (ou un caractère particulier).

L'interprète habile doit savoir exprimer les sentiments les plus divers : le calme, la passion, la douleur ou la joie. Mais, pour cela, toutes les ressources du mécanisme (indispensables cependant) ne suffisent pas, si l'artiste n'est lui-même inspiré, ému, et s'il ne trouve en son âme les sensations qu'il veut faire éprouver à celui qui l'écoute.

Le caractère tracé par le compositeur est, ainsi que l'accentuation et les nuances, indiqué généralement par des termes italiens.

Les termes qui ont rapport à la teinte générale s'adjoignent souvent aux termes de mouvement (voir page 44) que l'on place au commencement du morceau.

Les termes qui se rapportent plutôt aux périodes ou aux membres de périodes se placent dans le courant du morceau.

TERME	SIGNIFICATION	TERME	SIGNIFICATION
<i>Amabile</i>	Aimable.	<i>Drammatico</i>	Dramatique.
<i>Amoroso</i>	Amoureux.	<i>Energico</i>	Energique.
<i>Appassionato</i>	Passionné.	<i>Espressivo</i>	Expressif.
<i>Ardito</i>	Hardi.	<i>Furioso</i>	Furieux.
<i>Brillante</i>	Brillant.	<i>Giocoso</i>	Plaisant, badin, joyeux.
<i>Capriccioso</i>	Capricieux.	<i>Gioioso</i>	Joyeux, gai.
<i>Comodo</i>	Commode, aisé.	<i>Imperioso</i>	Impérieux.
<i>Con allegrezza</i>	Avec allégresse.	<i>Lagrimoso</i>	Eploré.
<i>Con bravura</i>	Avec bravoure, hardiesse.	<i>Malinconico</i>	Mélancolique.
<i>Con delicatezza</i>	Avec délicatesse.	<i>Mesto</i>	Triste.
<i>Con dolore</i>	Avec douleur.	<i>Nobile</i>	Noble.
<i>Con grazia</i>	Avec grâce.	<i>Patetico</i>	Pathétique.
<i>Con tenerezza</i>	Avec tendresse.	<i>Pomposo</i>	Pompeux.
<i>Delicatamente</i>	Délicatement.	<i>Religioso</i>	Religieux.
<i>Delicato</i>	Délicat.	<i>Rustico</i>	Rustique, champêtre.
<i>Disperato</i>	Désespéré.	<i>Semplice</i>	Simple.
<i>Dolce</i>	Doux.	<i>Teneramente</i>	Tendrement.
<i>Dolcissimo</i>	Très doux.	<i>Tranquillo</i>	Tranquille.
<i>Doloroso</i>	Douloureux.	<i>Tristamente</i>	Tristement.

4. Il est vrai que « j'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur » peut devenir sans peine « j'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur ». Il suffit pour cela d'un léger changement de l'accentuation. Mais l'une et l'autre phrases ont ceci de commun qu'elles expriment une passion forte, l'émotion provoquée par une rencontre renversante, celle de l'amour ou celle du deuil. Que la musique fonctionne aussi bien dans les deux cas ne signifie pas du tout qu'elle est indifférente au contenu, mais plutôt qu'il existe une secrète parenté entre ces deux émotions.

5. La thèse de Schloezer (ou de Hanslick) fait de la musique instrumentale la forme superlative de la musique, et se trouve ainsi conduite à reléguer l'opéra dans les seconds rôles (à l'inverse d'un Hegel qui voit dans l'opéra italien le sommet de l'expression musicale, et juge ennuyeuse la musique instrumentale). Il y a donc ici un parti pris, qui trahit surtout la difficulté de penser la musique dans la totalité de ses expressions. L'opéra ne serait qu'un genre hybride, ni vraiment drame, ni vraiment musique. Les incontestables réussites de cet art montrent qu'il n'en est rien. Serait-il exagéré de dire que les plus grandes réussites de l'un des plus grands musiciens qui ait jamais vécu sont précisément les quatre opéras *Les Noces*, *Don Giovanni*, *Così* et *La Flûte* ? Le seul fait de l'opéra réfute le formalisme musical.

6. Le formalisme musical, en insistant sur la rigueur de la construction du développement (« la forme organique »), renvoie surtout à une musique écrite, dont la composition est très travaillée, et ignore l'improvisation musicale, qui a pourtant constitué pendant de nombreux siècles l'essentiel de l'expression musicale. Mais il est vrai que Schloezer peut produire une théorie de l'improvisation, en montrant par exemple comment elle prend appui sur des schèmes harmoniques et rythmiques pré-constitués.

7. En répétant que la musique ne peut rien exprimer sinon elle-même, on définit de façon seulement négative la puissance de la musique, on l'appauvrit plus qu'on n'en fait l'éloge. A force de la vouloir pure, on dépouille la musique de son enchantement, on lui ôte sa chair. Pour Hanslick comme pour Schloezer, que dit en fin de compte

la musique : elle se dit elle-même... Comment ne pas percevoir la faiblesse et la vacuité de cette réponse ? Cela ressemble à un tour de passe-passe plutôt qu'à une véritable réponse.

8. La musique se dit elle-même. Qu'est-ce que cela veut dire ? Elle n'exprime que son propre développement, c'est-à-dire la modalité de son déploiement dans le temps. La musique exprime le développement dans le temps d'une forme en mouvement. Ce peut être lenteur ou rapidité, mais ce peut être aussi naissance et mort. Du point de vue affectif, il me semble que le mouvement musical est nécessairement ambigu (positif ou négatif), mais jamais neutre : ainsi un rythme accéléré peut exprimer l'allégresse ou l'angoisse, la lenteur peut exprimer la sérénité ou l'angoisse, etc. La musique exprime donc, ou plutôt elle représente une forme sonore, un « schème », en perpétuelle métamorphose, qui meurt et devient, qui se détruit pour renaître. Comment ne pourrions-nous réfléchir sur cette image acoustique le chiffre de notre propre existence en proie à la temporalité ? Toute musique ne serait-elle pas une métaphore de l'existence dans le temps ? En ce cas, on ne saurait dire qu'elle n'exprime rien, ni qu'elle ne fait que jouer avec elle-même...

9. La musique ne saurait être une forme, puisqu'une forme n'a ni timbre, ni chromatisme, ni même existence sonore. La forme nie la réalité du phénomène musical, qui est manifestation sonore. Il faut inverser l'argument fallacieux de Schloezer, qui prétend démontrer qu'une musique n'est pas composée de sons mais de « rapports sonores », pour la simple raison que la phrase musicale est conservée quand on la transpose d'un ton dans un autre (ce qui entraîne la modification de toutes les notes sans exception) : il faut penser à l'inverse que, puisque la forme demeure quand je transpose le morceau, aucun son ne demeurant le même, c'est donc que la forme est une entité insonore, et qu'elle ne saurait en conséquence dire la vérité de la musique, qui est phénomène sonore. A l'inverse de la théorie anesthésiante de Schloezer, qui fait taire la musique et place la lecture silencieuse de la partition au-dessus de l'interprétation effective, il faut penser la musique dans la force de son événement, dans l'émergence du phénomène sonore. La musique n'est pas une forme en mouvement (remarquons à ce propos que Hanslick, moins radical que Schloezer, parle non de « forme » mais de « forme sonore » ; mais cette dernière formule n'est-elle pas, du moins pour les tenants du formalisme musical, un oxymore ? La forme aurait-elle donc un souffle, un timbre, une chair ? Mais en ce cas, la forme elle-même serait « expressive »), la musique est le surgissement d'une forme *sonore* depuis le silence qui la contenait à l'état latent. Elle est la venue de la voix.

10. Lorsque Hanslick écrit que la musique est l'art des sons, et non l'art des bruits, qu'elle se différencie en ce sens de la nature, où il n'y a que des bruits, et appartient nécessairement à la culture, c'est-à-dire à l'artifice que seul l'esprit peut définir, il conclut peut-être un peu trop vite : car il y a au moins un vivant qui émet, non peut-être par nature, mais plus exactement par le fait qu'il appartient à sa nature d'être façonné par la culture, des sons et non des bruits, et c'est l'homme. Si la musique est l'art des sons, l'expérience originaire qui la met au monde est l'émergence de la voix humaine. Mais alors c'est l'opéra, et non la musique instrumentale, comme le soutient pourtant Hanslick, qui touche à l'essence du fait musical. Le bruit est continu, bruit de fond, brouillage ininterrompu ; le son en revanche naît et se distingue, il déchire le silence, il est la manifestation sensible d'une harmonie. Quelqu'un est là. Le surgissement du son fait paraître le miracle de la voix, seule en mesure de s'arracher au non-sens du bruit et de témoigner pour la venue du sens. Ce serait donc le chant, et la force expressive qui donne vie à la voix, qui seraient à la fois l'origine et l'essence de la musique. Le son n'est pas purement arabe, il exprime au contraire nécessairement quelque chose, ne serait-ce que ceci qu'il n'est pas un simple bruit, qu'il est la manifestation sensible de l'esprit, la phénoménalité d'une présence pensante.

11. Lorsque Schloezer souligne la vocalité essentielle de la musique occidentale (les autres musiques étant nées selon lui de la pratique instrumentale, et demeurant ainsi liées à un ensemble sonore nécessairement restreint, tandis que la musique occidentale, reposant depuis les Grecs sur les seules possibilités de la voix, se libère de toute dépendance matérielle), il semble contredire sa thèse fondamentale, qui fait de la polyphonie de Bach l'essence de la musique, et soulignant par ailleurs la nature purement mélodique, et même monodique, et non polyphonique, de la voix. Contrairement à ce qu'assurent les formalistes, Hanslick comme Schloezer, si la puissance de la voix est le phénomène originaire et fondateur de la musique occidentale, alors c'est dans l'opéra plutôt que dans la musique instrumentale, que s'accomplit en plénitude l'essence de la musique.

12. Le refus de l'expression musicale se fonde, chez Hanslick et plus encore chez Schloezer qui développe considérablement cette idée, sur le critère de la traduction : la transcendance des langues parlées, en raison de l'arbitraire qui réunit le signifié au signifiant, est susceptible de traduction, tandis que la même opération est impossible quand on considère l'immanence du langage musical, en raison de la fusion qui rend indiscernable ici le signifié du signifiant. Il est vrai qu'une musique ne saurait se traduire en une autre (la variation musicale n'est pas traduction, ni même commentaire d'un thème donné, mais plutôt exercice de création qui se donne un thème pour *motif*), mais il est peut-être périlleux de déduire, de cette remarque somme toute banale, que la musique n'exprime que le mouvement de sa propre forme. Il y a en effet bien autre chose dans l'expression de la langue parlée que la simple fonction référentielle d'un signifiant arbitrairement associé à un signifié. Du côté du signifiant, il y a l'accentuation qui module la phrase et peut parfois en inverser le sens, soit qu'elle exprime la bêtise (ainsi Orgon répétant « le brave homme » ne fait que rendre, malgré lui, Tartuffe plus détestable encore), soit qu'elle exprime l'ironie (ainsi le discours d'Antoine qui, tout en célébrant les "hommes honorables" que sont les assassins de César, retourne le peuple contre eux ; ou bien l'éloge apparent de l'esclavage par Montesquieu, qui est en réalité un véritable réquisitoire) ; et du côté du signifié, il y a tout le jeu des sous-entendus et des métaphores, qui complique le sens explicite de l'énoncé par un jeu d'échos et d'harmoniques (c'est ainsi qu'on a souvent mis en parallèle l'ambiguïté du chant mozartien, tout particulièrement dans les *Noces*, avec le théâtre de Marivaux, l'accompagnement de l'orchestre permettant par exemple de suggérer une polysémie que la simple fonction référentielle ignore). C'est ainsi qu'un langage peut être expressif sans qu'il soit tenu compte de la relation de transcendance qui réfère le signifiant au signifié, par exemple lorsqu'un animal, le chien plus qu'un autre tant la domestication l'a rendu familier au comportement humain, comprend parfaitement ce que dit son maître sans pourtant entendre, comme on dit fort bien, un « traître » mot de ce qu'il dit, et le comprend parfois mieux que le maître ne se comprend lui-même, anticipant à l'inflexion de sa voix ce que son maître, de façon pourtant seulement préconsciente, projette (aller se promener, partir en voyage...). C'est ainsi que la transcendance des langues parlées est fort loin d'épuiser leur puissance expressive. Il faut dire inversement qu'il n'y pas de discours en lequel ne résonne pas, de façon plus ou moins sourde, une secrète musicalité qui vient en compliquer et en enrichir le sens. Toute l'erreur de Hanslick, et de Schloezer à sa suite, provient ainsi d'une confusion entre signification et expression, et s'il est vrai que la phrase musicale ne saurait être rapportée à une signification qui lui serait étrangère (« transcendante »), il ne faut pas s'empresse d'en conclure qu'elle est dépourvue pour autant de force expressive.