

49 14 paf
HEARD, M.
2004

deleuze

MÉLANIE HEARD

Concepts musicaux en pensée politique : l'analogie est-elle féconde ?

MONTESQUIEU définit l'union d'un corps politique comme « union d'harmonie qui fait que toutes les parties, quelque opposées qu'elles nous paraissent, concourent au bien général de la société comme des dissonances dans la musique concourent à l'accord total¹ ». La comparaison, volontiers reprise, entre harmonies musicale et politique, ouvre, à mesure que l'on creuse au-delà de sa compréhension intuitive, quelques perspectives éclairantes pour la pensée politique. L'usage analogique ici de notions propres à la théorie de la musique pour éclairer une réflexion politique souligne en premier lieu combien la musique peut se faire, selon le beau mot de Gilles Deleuze, « territoire pour la philosophie », en l'occurrence pour la pensée politique. Et c'est bien d'une telle sympathie que nous voudrions donner quelque aperçu ici : au-delà de l'analogie intuitive, il est possible de faire travailler certains concepts, en musique, d'une manière éclairante pour la pensée politique. Ces concepts, la simple parenté sémantique nous les suggère : il s'agit de l'harmonie, avec ses dominantes et ses accords parfaits, et de la dissonance. C'est plus particulièrement sur la théorie de la musique baroque que nous nous appuierons ici, parce que c'est elle qui invente l'usage harmonique des dissonances. Et c'est avec Leibniz, dont la contribution à la théorie de la musique s'est progressive-

1. Charles-Louis de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, chapitre IX.

MÉLANIE HEARD

Concepts musicaux en pensée politique : l'analogie est-elle féconde ?

MONTESQUIEU définit l'union d'un corps politique comme « union d'harmonie qui fait que toutes les parties, quelque opposées qu'elles nous paraissent, concourent au bien général de la société comme des dissonances dans la musique concourent à l'accord total ¹ ». La comparaison, volontiers reprise, entre harmonies musicale et politique, ouvre, à mesure que l'on creuse au-delà de sa compréhension intuitive, quelques perspectives éclairantes pour la pensée politique. L'usage analogique ici de notions propres à la théorie de la musique pour éclairer une réflexion politique souligne en premier lieu combien la musique peut se faire, selon le beau mot de Gilles Deleuze, « territoire pour la philosophie », en l'occurrence pour la pensée politique. Et c'est bien d'une telle sympathie que nous voudrions donner quelque aperçu ici : au-delà de l'analogie intuitive, il est possible de faire travailler certains concepts, en musique, d'une manière éclairante pour la pensée politique. Ces concepts, la simple parenté sémantique nous les suggère : il s'agit de l'harmonie, avec ses dominantes et ses accords parfaits, et de la dissonance. C'est plus particulièrement sur la théorie de la musique baroque que nous nous appuierons ici, parce que c'est elle qui invente l'usage harmonique des dissonances. Et c'est avec Leibniz, dont la contribution à la théorie de la musique s'est progressive-

1. Charles-Louis de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, chapitre IX.

ment imposée comme majeure, que nous voulons nourrir la portée pour la pensée politique de ces deux concepts musicaux : Leibniz, dont la philosophie est « baroque par excellence² », parce que, loin de se limiter à théoriser la musique, il travaille l'inventivité théorique de la musique baroque comme territoire initiatique pour la pensée.

La subversion des dissonances

Il est nécessaire, pour comprendre le statut de la dissonance dans la réflexion sur la musique à l'âge baroque, de faire un détour par la grande problématique de la théorie musicale depuis Pythagore : celle du rapport entre les sens et la raison dans l'expérience musicale.

Les Pythagoriciens, dont l'influence est prégnante sur la théorie de la musique jusqu'à l'âge classique, voient dans la musique une expérience intellectuelle et mathématique bien plus qu'auditive. Ainsi que le rapporte Plutarque, « le noble Pythagore ne voulait pas que l'on jugeât de la musique selon les sens, car il disait que sa vertu ne pouvait être appréhendée que par l'esprit. Aussi n'en jugeait-il pas lui-même selon l'ouïe, mais selon les lois de l'harmonie ; et il estimait suffisant de limiter l'étude de la musique à l'analyse de l'octave³ ». Selon la tradition pythagoricienne, la science de la musique ne relève par conséquent pas de l'ouïe, mais du travail de discrimination de l'esprit. Il faut négliger les qualités sonores des intervalles, pour n'appréhender que les nombres qui président à leur constitution.

L'affaire est cependant matière à débat. Disciple d'Aristote, Aristoxène de Tarente formule une vigoureuse critique à l'égard de l'intellectualisme pythagoricien⁴. Pour lui, c'est au contraire la pratique sensible qui doit primer dans la théorie musicale. L'ouïe est convoquée aux côtés de l'intellect retenu par Pythagore, la première pour « juger de la nature des intervalles, le second pour déterminer la fonction des notes⁵ ». Ainsi lit-on au début des *Éléments harmoniques* : « La science mélodique se compose de plusieurs parties ;

2. Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

3. Plutarque, *De la musique*, trad. Lasserre, Urs-Graf Verlag, 1954, chap. 37, p. 148.

4. Voir sur ce point : Annie Belis, *Aristoxène de Tarente et Aristote, « Le traité d'harmonique »*, Paris, Klincksieck, 1986.

5. Aristoxène de Tarente, *The Harmonics*, édité par Henry S. Macran, Oxford, 1902.

l'harmonique n'est que la première d'entre elles et occupe un rang tout à fait élémentaire » ; elle est incapable d'expliquer « les questions qui s'élèvent plus haut », à savoir « ce qui fait le musicien ».

Ce conflit théorique originel entre conceptions arithmétique et sensible de la musique est fondamental pour l'histoire de la théorie de la musique. Il prend sa source dans une découverte pythagoricienne à laquelle la théorie de la musique ne cessera de chercher un statut théorique : celle d'une coïncidence entre le plaisir auditif que procure un intervalle et sa simplicité mathématique. Si la musique est ainsi tiraillée entre conceptions sensualiste et intellectualiste, c'est, comme l'enseigne la théorie de base du phénomène musical, qu'un intervalle est d'autant plus plaisant pour les sens qu'il est simple, mathématiquement parlant, pour l'intellect. Ainsi que le souligne Jacques Chailley, la « seule base solide que l'on ait jamais pu assigner à l'analyse du fait musical » est qu'il existe une « relation entre le phénomène intuitif de la consonance, c'est-à-dire l'impression subjective d'affinité que donne la perception de certains sons par rapport les uns aux autres, et l'expression physico-mathématique du rapport entre ces mêmes sons⁶ ». Pythagore en effet, au moyen de l'instrument appelé monocorde, ou sonomètre, constitué d'une corde tendue sur une règle, découvre qu'un coup frappé à la moitié de la corde rend l'octave du son provoqué par la corde entière, puis que la quarte correspond à un coup porté aux trois quarts de la corde, et la quinte, à un coup aux deux tiers. Ce sont donc les rapports des nombres les plus simples, appliqués aux cordes vibrantes, soit $1/2$, $2/3$, et $3/4$, qui expriment les intervalles les plus agréables ou consonances. Les autres intervalles se déduisent des trois premiers. Ils sont définis comme dissonants en raison de leurs proportions numériques plus complexes : $4/5$ pour la tierce majeure, $4/7$ pour la septième mineure, etc.⁷. Les intervalles consonants contiennent de la perfection en ce qu'ils provoquent un sentiment de repos et de détente, qui tient au degré de fusion entre les deux notes : les premiers intervalles consonants sont donc bien ceux de la résonance naturelle, l'unisson, l'octave, et la quinte. En revanche, les secondes, les septièmes, et tous les intervalles altérés, augmentés ou diminués, produisent une impression de frottement et de tension ; leur imperfection tient au fait qu'ils ne suscitent pas l'évidence d'un rapport simple et ordonné

6. Jacques Chailley, *Expliquer l'harmonie ?*, Paris, L'Harmattan, 1967, p. 8.

7. Voir à ce sujet les explications et schémas proposés par Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard, 1988, tome I, p. 85-95.

entre les deux notes⁸. La supériorité des consonances sur les dissonances reçoit donc un fondement physico-arithmétique, et, tant que les consonances sont effectivement jugées plus agréables pour les sens que les dissonances, la musique est affiliée aux thèses pythagoriciennes intellectualistes. Ce cadre théorique physico-mathématique conditionne toute la réflexion ultérieure sur l'harmonie. Ainsi la musique est-elle à l'arithmétique dans le *quadrivium* médiéval ce que la géométrie est à l'astronomie ; « subalterne à l'arithmétique⁹ », la musique se trouve soustraite durablement aux contingences du plaisir des sens. Même si la classification des consonances est soumise à maintes controverses et évolutions au fil des siècles¹⁰, le caractère désagréable des dissonances demeure un argument majeur pour maintenir la nature mathématique, et non sensuelle, de l'expérience musicale.

C'est dans ce paysage pythagoricien que naît, autour notamment de Claudio Monteverdi (1567-1643), une pratique compositionnelle révolutionnaire, qui vient mettre en cause avec vigueur la conception arithmétique de l'harmonie : la dissonance non préparée devient le grand ressort des œuvres baroques¹¹. L'harmonie baroque ne prohibe plus le « désagrément » de la dissonance, mais l'utilise comme un effet harmonique et mélodique central. Et l'auditeur prend goût aux septièmes mineures, aux secondes et aux quintes diminuées que le plain-chant médiéval prohibait comme irrationnels. Les chromatismes expressifs deviennent l'un des grands ressorts de la composition¹².

Or cet usage nouveau des dissonances pose problème pour la compréhension de la structure arithmétique de la musique : com-

8. On laissera de côté ici la quarte, dont le caractère consonant demeure sujet à controverse.

9. Gottfried W. Leibniz, *Préceptes pour avancer dans les sciences*, dans : *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, éd. C. J. Gerhardt, Hildesheim, Olms, 1965, volume VII, p. 170.

10. Le caractère consonant de la tierce majeure est l'un des principaux débats, auquel Descartes apporte une contribution majeure avec son *Compendium musicae* ; voir les explications de F. de Buzon dans l'édition qu'il en donne : René Descartes. *Abrégé de Musique – Musicae compendium* (trad. notes et prés. par Frédéric de Buzon), Paris, PUF, 1987.

11. L'autre grande question qui soulève à la même époque des controverses similaires autour de l'expression arithmétique de la théorie musicale est celle du tempérament, que l'on laissera cependant ici de côté.

12. On en trouvera un exemple canonique dans la lamentation de *Didon et Énée* de Purcell.

ment justifier cette recherche du désordre dissonant, de ce qui rompt avec l'ordre idéal mathématique ? Sans oublier certes que la dissonance, tout autant que la consonance, peut en tant qu'intervalle recevoir un traitement mathématique, on a vu qu'elle n'en reste pas moins symbole de désordre harmonique, par la complexité du rapport numérique qu'elle fait intervenir, et par le fait qu'elle n'est plus nécessairement préparée. Le plaisir de la dissonance est-il donc lui aussi un plaisir de nature arithmétique ? La question inquiète et brouille les fondements de l'ordre harmonique. L'extension de l'usage des dissonances, rompant avec la musique des proportions justes et harmonieuses, provoque ce que André Charrak appelle une « crise de l'expression arithmétique de la musique » ; à l'aube de la naissance d'une nouvelle écriture de l'harmonie, incluant l'usage de la dissonance, la traditionnelle concordance entre le domaine empirique et son expression mathématique est remise en cause. Selon André Charrak, dès lors que la dissonance est utilisée et reconnue comme source de plaisir, « puisqu'un décalage apparaît donc entre le rapport des nombres et celui des sons les mieux accordés, on ne peut plus se dispenser de fournir une interprétation théorique de cette séparation, afin d'y découvrir le motif d'une correspondance restituée¹³ ».

Leibniz et la thodice des dissonances

C'est précisément ce à quoi s'applique Leibniz, après Descartes et avant Rameau et Rousseau. Mais la spécificité de la réflexion leibnizienne dans cette filiation des philosophes théoriciens de la musique tient, non pas à ses résultats, qui sont incontestablement voisins, mais à sa méthode : fonctionnant par analogies, la réflexion leibnizienne fait de la pensée de la dissonance en musique une initiation à la pensée de toute forme de dissonance, et nourrit ainsi la capacité des concepts musicaux à se faire territoire pour la philosophie. Surtout, l'affiliation arithmétique de la musique constitue pour Leibniz un cadre théorique indépassable : « la musique est un exercice d'arithmétique occulte ». C'est donc dans ce cadre qu'il cherche à penser le plaisir de la dissonance. Celui-ci doit pouvoir recevoir le même traitement intellectualiste que les consonances. À la différence

13. André Charrak, *Musique et philosophie à l'Âge classique*, Paris, PUF, 1998, p. 17.

donc, de l'entreprise cartésienne de classification et de distinction des intervalles, la réflexion leibnizienne cherche à inclure les qualités spécifiques de l'intervalle dissonant dans la définition arithmétique de l'harmonie.

La question des dissonances est centrale dans la réflexion leibnizienne sur la musique. Depuis la réédition, dans les années 1980, des correspondances de Leibniz avec Conrad Henfling et Christian Goldbach¹⁴, dans lesquelles la musique occupe une place de choix, l'importance de Leibniz pour la philosophie de la musique a été progressivement reconnue. « La musique ne joue sans doute, dans l'œuvre volumineux de Leibniz, qu'un rôle secondaire... Pourtant, ses écrits philosophiques comptent nombre d'énoncés qui sont d'une importance fondamentale pour la compréhension des phénomènes musicaux. En outre, c'est de manière réitérée que Leibniz renvoie le lecteur à la musique pour rendre son propos métaphysique plus évident¹⁵ ». Initiation au calcul inconscient, elle est citée fréquemment comme analogie par excellence de la perception métaphysique de l'infiniment petit¹⁶. Surtout, et c'est ce qui nous intéresse ici, comme pratique de l'harmonie, elle est utilisée comme une métaphore constante de la mathématique divine qui préside à l'ordre de l'univers. C'est pourquoi « la musique est sans doute une belle occupation, et qui donne quelque élévation à l'âme, en entrant dans une imitation de cette harmonie universelle que Dieu a mise dans le monde¹⁷ ». Or il faut préciser ici avec Gilles Deleuze que « la référence musicale chez Leibniz est précise, et concerne ce qui se passe à

14. Rudolf Haase (éd.), *Der Briefwechsel zwischen Leibniz und Conrad Henfling*, Francfort, 1982 ; cf. également : *Studia leibnitiana*, XX, 1988.

15. Ulrich Leisinger, *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994, p. 9 (trad. de l'auteure).

16. « 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... J'ai montré ailleurs que la perception confuse de l'agrément ou des agréments qui se trouve dans les consonances ou dissonances consiste dans une Arithmétique occulte. Ainsi elle fait ces comptes sans le savoir (...) et toute une série de 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, parce 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 Monsieur Bayle*, article « Rorarius », dans : *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, édité par Carl J. Gerhardt (1875-1890), Hildesheim, Olms, 1965, vol. IV, p. 550.

17. G. W. Leibniz, Lettre à Sophie, 21 janvier 1713, dans Onno Klopp (dir.), *Die Werke von Leibniz*, 11 vol., Hanovre, 1864-84, volume VIII, p. 380.

son époque¹⁸ ». C'est ainsi que Leibniz mobilise très précisément la dissonance dans l'harmonie baroque comme outil par excellence de la réflexion sur la théodicée et sur la présence du mal dans l'harmonie universelle ; « au reste les imperfections qui sont dans l'univers sont comme des dissonances dans une excellente pièce de musique, qui contribuent à la rendre plus parfaite, au jugement de ceux qui en sentent bien la liaison¹⁹ ». Difficile donc, comme le souligne encore Deleuze, « de rester insensible aux analogies précises entre l'harmonie leibnizienne et l'harmonie qui se fonde aux mêmes moments dans la musique baroque²⁰ ».

Si Descartes avait proposé une théorie fondamentale de la consonance avec l'*Abrégé de musique*, c'est assurément avec Leibniz qu'il faut travailler à la formalisation d'un concept de dissonance harmonique. Dans un premier temps, la dissonance est clairement définie chez Leibniz comme un facteur de désordre et une cause d'inquiétude au sein de la structure harmonique de la musique. De même que le mal nécessite une théodicée, de même la dissonance met en cause la bonté de la musique ; de même que la présence du malheur et du péché sont cause d'une mise en question de la perfection de l'harmonie mathématique divine, de même la dissonance est cause d'une crise de la compréhension arithmétique de l'harmonie musicale. La présence du mal dans l'univers conduit à mettre en doute la perfection du calcul divin et empêche de penser la Création en termes d'ordre ou d'harmonie, puisqu'« on m'objectera qu'un système fort et uni sera sans imperfections²¹ ». La dissonance contredit la conception traditionnelle de l'harmonie, en dérangeant son caractère naturel et arithmétique. Les dissonances dans la musique, les ombres dans la peinture, sont une analogie de ce mal qui contredit la perfection de l'intelligence divine.

Le désordre dans la dissonance vient de ce que, bien qu'elle soit par elle-même, tout autant que la consonance, un rapport mathématique, elle est définie comme un rapport trop complexe pour être exprimable mathématiquement de manière immédiate. Que se passe-t-il en effet lorsque l'âme effectue son « exercice d'arithmétique occulte » ? Leibniz précise que ce calcul inconscient consiste à

18. G. Deleuze, *Le pli...*, *op. cit.*, p. 175.

19. G. W. Leibniz, Lettre à Nicolas Hartsoecker, in *G.W. Leibniz, Epistolae at diversos*, ed. Christian Kortholt, Leipzig, 1734, p. 385.

20. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 186.

21. G. W. Leibniz, *Essais de théodicée*, II, § 211.

« compter 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 ». En conséquence, il propose une définition explicite de la consonance : « il y a consonance entre deux sons quand la proportion des battements est simple, par exemple double, sesquialtère, etc.²² ». Sur le plan acoustique, la régularité des battements à intervalles courts décrite ici par Leibniz correspond à la définition physique traditionnelle de la consonance, dont la perfection, on l'a vu, est liée à sa proximité avec la fusion des sons que figure l'unisson. La spécificité de la musique tient à ce que, selon Leibniz, « l'on a découvert les proportions qui donnent de l'agrément », alors que la source opératoire du calcul qui préside aux perceptions communes demeure ordinairement inaperçue. Qu'en est-il alors de la dissonance ? Il s'agit là d'une proportion qui logiquement ne donne pas d'agrément, puisque l'on s'éloigne des battements réguliers à intervalles courts qui définissaient le plaisir du calcul inconscient. Selon ce raisonnement, il ne peut y avoir de plaisir de la dissonance, mais seulement un plaisir des proportions justes et harmonieuses des consonances, pour ainsi dire plus « faciles » à calculer.

Vertu de l'inquiétude

Pourtant, nombreux sont chez Leibniz les éloges de la dissonance. « Il est insipide de ne se nourrir que de douceurs ; il faut y mêler de l'âcre, de l'acide et même de l'amer pour exciter le goût. Qui n'a pas goûté l'amertume n'a pas mérité la douceur, et, bien plus, ne l'appréciera pas. C'est la loi même de la joie, de sorte que le plaisir ne procède pas d'un cours uniforme, car il enfante l'ennui et rend stupide, non joyeux²³ ». De même que le plaisir sans douleur est insipide, l'harmonie sans dissonance est stupide : « les ombres rehaussent les couleurs et même une dissonance placée où il faut donne du relief à l'harmonie²⁴ ». La plénitude de la consonance, pour avoir un sens, doit se distinguer de l'ennui, ce que permet seule l'inquiétude de la dissonance. « De sorte que les désordres apparents ne sont que

22. G. W. Leibniz, *Table des définitions*, dans : *Opusculs et fragments inédits de Leibniz*, éd. Louis Couturat, Hildesheim, Olms, 1903, 1988, p. 489.

23. G. W. Leibniz, *De rerum originatione radicali*, dans : *Œuvres*, éd. Lucy Prenant, Paris, Aubier Montaigne, 1972, p. 343.

24. G. W. Leibniz, *Essais de théodicée*, I, § 12.

comme certains accords dans la musique qui paraissent mauvais quand on les entend seuls, mais qu'un habile compositeur laisse entrer dans sa pièce, parce qu'en les joignant avec d'autres accords, ils en relèvent le goût, et rendent toute l'harmonie plus belle²⁵ ».

La dissonance présenterait donc cet intérêt qu'elle réveille. Mais cette inquiétude, qui pour Leibniz « est le principal, pour ne pas dire le seul aiguillon qui excite l'industrie et l'activité des hommes²⁶ », ne présente pas seulement l'intérêt de contraster avec l'ordre pour mieux le mettre en valeur. Ce n'est pas parce qu'elle signale par contraste la consonance que la dissonance est intéressante, c'est parce qu'elle est plus profondément ce qui donne sens à l'harmonie. Pour Leibniz, l'harmonie exige la diversité ; « *unitas in varietate* », l'harmonie leibnizienne suppose l'intuition de la série des possibles. Ainsi écrit-il : « on m'objectera qu'un système fort et uni sera sans imperfections, je réponds que ce serait une irrégularité d'être trop uni, cela choquerait les règles de l'harmonie²⁷ ».

Sans être un critère de cette diversité et donc de l'harmonie, la dissonance confirme bien cette importance de la diversité : il s'agit en effet de souligner ce qui fait la caractéristique de l'harmonie, à savoir sa capacité à mettre en forme le difforme, à ordonner et optimiser l'infinie variété des possibles. Leibniz répond donc au scepticisme sur l'harmonie universelle provoqué par l'existence du péché, comme au scepticisme sur le caractère ordonné de l'harmonie musicale provoqué par l'usage des dissonances, en affirmant que la discordance « donne du relief à l'harmonie²⁸ ». La discordance, il faut le préciser, ne fait pas contraste extérieurement à l'ordre, mais en est au contraire une partie intrinsèque. C'est alors le rapport du tout et de la partie qui intéresse Leibniz. La multiplicité des parties ne contredit pas l'unité du tout, bien au contraire. « Il n'y a pas contradiction entre l'harmonie et la dissonance, puisque l'un concerne le tout et l'autre seulement une partie, qui ajoute une variété inattendue à la variété harmonieuse de l'ensemble²⁹ ». L'unité du tout réside dans la simplicité de la règle d'ordonnement harmonieux ;

25. G. W. Leibniz, Lettre à Sophie Charlotte, dans : *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz, op. cit.*, p. 545.

26. G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Livre II, Chapitre 20 *Des modes du plaisir et de la douleur*, § 6.

27. G. W. Leibniz, *Essais de théodicée*, II, § 211.

28. G. W. Leibniz, *Essais de théodicée*, I, § 12, *Confessio Philosophi*, p. 44.

29. Yvon Belaval, *Études leibniziennes, de Leibniz à Hegel*, Paris, Gallimard NRF, 1976, p. 101.

c'est pourquoi elle ne peut être mise en cause par la variété des phénomènes qu'elle ordonne. Au contraire, cette variété renforce la preuve de son efficacité : « Pour ce qui est de la simplicité des voies de Dieu, elle a lieu proprement à l'égard des moyens, comme au contraire la variété, richesse ou abondance y a lieu à l'égard des fins ou effets³⁰ ». Il en va ainsi pour les désordres de l'univers comme pour les dissonances. « Je crois que Dieu a créé les choses dans la dernière perfection, quoique cela ne nous paraisse pas en regardant les parties de l'univers. C'est à peu près comme dans la musique et dans la peinture, car les ombres et les dissonances relèvent tellement le reste ; et le savant auteur de tels ouvrages tire un si grand avantage de telles imperfections particulières pour la perfection totale de l'ouvrage qu'il vaut beaucoup mieux de leur donner place que de s'en vouloir passer³¹ ».

Donner sa place à la dissonance, donner sa place à l'inquiétude : le mot d'ordre vise à convaincre les détracteurs du désordre qu'une loi d'harmonie n'est jamais si parfaite ou optimale que lorsqu'elle parvient à résoudre la pluralité maximale des parties.

Car c'est bien, en définitive, la résolution qui explicite combien la dissonance permet d'atteindre la règle de l'optimum. Le modèle est ici celui de la cadence parfaite ; si la règle de l'harmonie veut traditionnellement que l'accord de dominante tende à se résoudre dans l'accord de tonique, la succession des deux accords n'a toutefois que peu d'intérêt si l'on n'y glisse l'accord de septième de dominante, pour retarder la tonique, et augmenter la tension vers la résolution. Cette tension, Leibniz se plaît à la décrire, encore et encore, comme pour s'attarder lui-même sur cette frontière inquiétante : « De remarquables compositeurs mêlent très souvent des dissonances aux consonances, afin d'exciter et pour ainsi dire d'aiguillonner l'auditeur, et pour qu'il se réjouisse d'autant plus, une fois tout rentré dans l'ordre, qu'il s'était trouvé comme dans une attente anxieuse... ou comme dans un spectacle d'acrobates ou dans un saut périlleux entre des épées, nous nous plaisons à nos petites terreurs elles-mêmes. Ainsi, en plaisanterie, nous lâchons à moitié les enfants, comme si nous étions sur le point de les projeter ; agissant là comme le singe qui emporta jusqu'au faite du toit Christian, roi de Danemark, encore bébé, et enveloppé dans ses langes, et, dans l'anxiété de tous,

30. G. W. Leibniz, *Discours de métaphysique*, §5.

31. G. W. Leibniz, *Dialogue effectif sur la liberté de l'homme et sur l'origine du mal*, dans *Textes inédits*, éd. G. Grua, Paris, PUF, 1948, tome I, p. 365.

le rapporta comme par plaisanterie sain et sauf dans son berceau³² ». C'est la « conscience » de l'ordre qui prend le dessus lorsqu'il s'avère que l'enfant est rattrapé en dernière minute, le saut périlleux réussi, le roi ramené. C'est ce que démontre la présence incontournable de la dissonance de septième de dominante dans toute cadence parfaite. Loin d'être une altérité pour l'harmonie, la dissonance n'en est qu'une altération, et lui est essentiellement fédérée. Et c'est bien cette compréhension nouvelle de la dissonance comme altération féconde pour l'intelligence de l'harmonie qui rend fondamentale la réflexion de Leibniz sur la dissonance. La suite de l'histoire, chez Rameau et Rousseau, n'apportera probablement rien de fondamentalement nouveau à cette modélisation de la fertilité de l'altération³³.

La dissonance comme éducation à la veille

C'est donc en ce qu'elles évitent la stupidité de l'ennui, et sollicitent l'attention et la veille que les dissonances concourent à l'intelligence de l'harmonie. En cela, si peu harmonieuses qu'elles paraissent, elles sont partie intégrante de la cadence parfaite de l'harmonie.

Il est alors plus que tentant, bien sûr, de filer la métaphore politique ; dès lors qu'existe une règle d'ordonnancement, l'expression, fût-elle dissonante, du pluralisme des parties, loin de mettre en péril l'harmonie du tout, y concourt au contraire. Et c'est dans cette fédération des altérités, par lesquelles elles se résolvent en altérations, que réside la dimension proprement édifiante de l'harmonie, dont la recherche peut se décrire comme un plaisir de l'intellect. L'absence de dissonances conduisant à la problématique tocquevillienne de l'harmonie stupide.

Nous ne prétendons pas proposer ici une réelle mise en relation de la musique et de la science politique, mais seulement éveiller quelques échos sémantiques qu'il serait sans doute éclairant d'approfondir.

32. G. W. Leibniz, *De rerum originatione radicali*, op. cit., p. 343.

33. On retrouvera telle quelle, avec de frappants échos leibniziens, chez Rameau et Rousseau l'idée d'une « variété qui intéresse l'auditeur à la musique » : ainsi pour Rameau, « si chacun de ces sons portait un accord parfait, l'on peut dire que l'âme n'ayant plus rien à désirer après un tel accord, serait comme incertaine du choix qu'elle aurait à faire de l'un de ces deux sons pour son repos, et il semble que la dissonance soit nécessaire ici, pour lui faire souhaiter avec plus d'ardeur par sa dureté, le repos qui la suit », *Traité de l'harmonie*, II, 2. Voir A. Charrak, *Raison et perception, fonder l'harmonie au 18^e siècle*, Paris, Vrin, Mathesis, 2001.

La théorie de la musique revient aujourd'hui au goût du jour, tout se passant comme si, entre tous les arts, en vertu de sa filiation arithmétique, elle était le terrain privilégié d'une sympathie grandissante entre les problématiques des sciences cognitives et celles des sciences humaines³⁴. La mise en relation de la musique avec d'autres domaines de la connaissance (musique et philosophie, musique et mathématique, musique et cognition, psychanalyse, histoire, etc.) emprunte *grosso modo* deux grandes voies de problématisation : soit elle vaut comme analogie ou métaphore éclairante d'une structure réflexive, soit elle vaut comme terrain pour la modélisation d'une problématique allogène³⁵. Nous n'approfondirons pas ici la question d'un éventuel parallélisme contextuel entre musique et politique, ou d'une simultanéité historique dans la structure réflexive de rationalisation à l'œuvre dans les deux domaines³⁶.

À ce stade, nous voudrions seulement esquisser la forme d'une analogie que nous espérons suggestive, entre la qualité édifiante dont la musique baroque dote l'expérience musicale des dissonances, et la veille intelligente que veut enseigner l'harmonie démocratique des altérités. Au sortir d'un dilemme ancien entre ses qualités sensuelles et sa filiation intellectuelle, la musique de l'âge baroque invente, en dotant la contingence inquiétante des dissonances d'une vertu de vigilance intelligente, un modèle démocratique pour penser la valeur édifiante des contraintes de l'altérité, et, surtout, pour penser le plaisir citoyen de cette veille intellectuelle.

En effet, c'est cette inscription de la problématique des dissonances dans celle, plus ancienne et plus large, du rapport entre sens et intellect dans l'expérience musicale, qui donne sa spécificité à la réflexion leibnizienne sur les dissonances et en fait un outil particulièrement original et efficace pour nourrir une analogie entre harmonies politique et musicale. Parce qu'il l'inscrit dans un héritage pythagoricien intellectualiste, et dans sa métaphysique arithmétique

34. On pense notamment au travail que mène sur ces questions le Séminaire Entretemps depuis quelques années, autour de la devise « *la musique ne pense pas seule* » (voir www.entretemps.asso.fr).

35. Pour une réflexion sur la mise en relation de la musique avec d'autres sphères de discours, voir François Nicolas, « Huit types de rapports entre mathématique et musique » et « Musique, mathématiques et philosophie : Que vient faire ici la philosophie? », www.entretemps.asso.fr.

36. Il serait intéressant sans doute pourtant d'interroger l'autorité naissante de la tonique à l'âge baroque, souveraine sur une diversité harmonique dont elle fédère les altérations, comme modèle éventuel pour la théorisation contemporaine de la souveraineté politique.

de la perception, Leibniz définit spécifiquement l'harmonie musicale comme inspirant un plaisir intellectuel. C'est en vertu d'une telle définition que l'inquiétude de la dissonance prend son sens : véritable poisson-torpille, elle suscite la veille de l'intelligence.

Transposés sur le territoire de la pensée politique, les concepts d'harmonie et de dissonances ainsi définis imposent de ne pas se contenter d'une compréhension intuitive. Puisqu'il ne s'agit pas seulement de considérer que la dissonance met en valeur la consonance par contraste, il ne s'agit pas non plus seulement de considérer que la discordance des opinions permet d'optimiser le consensus obtenu. La compréhension leibnizienne des concepts permet d'aller plus loin, grâce à une problématisation centrée autour de la nature intellectuelle de l'expérience musicale. La musique est un exercice pour l'intelligence, qui y apprend notamment grâce aux dissonances à exercer sa vigilance. Y a-t-il, sur le territoire de la pensée politique, une veille de l'intelligence citoyenne à penser en miroir ?

En réponse à la description tocquevilienne de l'ennui du consensus, on peut effectivement approfondir le concept de pluralisme discordant à la lumière des dissonances, et les considérer comme autant d'inquiétudes excitantes pour la démocratie. Et, si les dissonances concourent à l'harmonie musicale en tant qu'elles excitent l'intelligence à sa compréhension, alors sans doute l'analogie entre musique et politique implique-t-elle de conférer aux discordances citoyennes plus qu'une expression du pluralisme capable d'optimiser le consensus : si elles concourent à l'unité politique, c'est aussi parce qu'elles n'ont de cesse de rappeler, par leur difficulté inquiétante, la nature intellectuelle de l'harmonie démocratique, et de convoquer l'intelligence citoyenne à la veille.

Ainsi trouve-t-on chez Machiavel un éloge des discordances civiles, qui seules peuvent engendrer les conditions d'une vigilance à l'égard de la liberté ; et à ceux qui s'étonnent de si étranges moyens, il répond qu'ils « condamnent ce qui fut le principe de la liberté, et qu'ils sont beaucoup plus frappés des cris et du bruit sur la place publique que des bons effets qu'ils produisaient³⁷ ». Ainsi, quelles que soient les tensions qu'ils suscitent, les tribuns, « *préposés à la garde de la liberté* », sont-ils les symboles de la « *perfection* » de la constitution romaine comme les dissonances le sont de la perfection de l'harmonie : cette agitation qu'ils entretiennent est la caractéris-

37. Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, II, IV, et V.

tique de la liberté, par opposition à cette *via del mezzo* bâtarde qu'est la passivité des sociétés unifiées.

Ainsi, pour en revenir à Montesquieu, si les dissonances en musique peuvent être mobilisées comme analogies de ce qui fait la grandeur de l'harmonie politique des Romains, n'est-ce pas au sens où elle signalent la nécessité d'une vigilance citoyenne dans la défense de la liberté ? Ce que les discordances signalent dans un État n'est autre que la conception exigeante de la liberté qui y règne : « On n'entend parler dans les auteurs que des divisions qui perdirent Rome. Mais on ne voit pas que ces divisions y étaient nécessaires (...). Et, pour règle générale, toutes les fois qu'on verra tout le monde tranquille dans un État qui se donne le nom de République, on peut être assuré que la liberté n'y est pas ³⁸ ». Les discordances civiles sont autant de *stimuli* à l'intelligence et à l'énergie des sociétés libres, qui ne sont « toujours agitées » que parce qu'elles ont « un désir immodéré de la liberté » ³⁹. C'est en cela que la compréhension leibnizienne de la dissonance, non seulement comme contraste dans l'harmonie, mais aussi et surtout comme aiguillon pour l'intelligence, avec son cortège de plaisir, d'énergie, et de liberté, s'avère éclairante pour penser l'analogie entre harmonie politique et harmonie musicale. Ainsi Montesquieu complète-t-il notre analogie : « Il peut y avoir de l'union dans un État où l'on ne croit voir que du trouble, c'est-à-dire une harmonie d'où résulte le bonheur, qui seul est la vraie paix. » Si la dissonance concourt à l'harmonie, c'est, chez Leibniz, penseur de l'expérience musicale comme chez Montesquieu, penseur de l'expérience de la liberté politique, parce qu'elle nous convoque à un plaisir de l'intelligence dont la grandeur seule nous garantit contre la décadence. ♦

Ancienne élève de l'École normale supérieure, Mélanie Heard est actuellement doctorante en sciences politiques à l'I.E.P. de Paris (Cycle de Pensée politique). Ses premières recherches portaient sur la musique à l'Age classique. Elle travaille aujourd'hui sur la contribution du libéralisme politique aux politiques contemporaines de santé publique.

38. Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur...*, *op. cit.*, chap. IX.

39. *Ibid.*, chapitre VIII.

RÉSUMÉ

Concepts musicaux en pensée politique : l'analogie est-elle féconde ?

Les analogies musicales en philosophie politique ne sont pas nécessairement intuitives pour le profane car elles s'inscrivent dans des problématiques de théorie musicale dont la richesse est souvent méconnue. L'article se propose d'explorer l'idée d'une contribution des dissonances à l'harmonie, que Montesquieu applique par analogie au champ politique. Pour être éclairante en pensée politique, cette analogie implique une compréhension riche de l'usage harmonieux des dissonances en musique, où la théorisation leibnizienne de l'usage baroque des dissonances apparaît fondamentale. La prise en compte de cet apport leibnizien permet d'identifier un enjeu essentiel de l'analogie selon Montesquieu : l'identification, dans les dissonances, d'un exercice énergique et heureux de la liberté et de l'harmonie politiques.

Musical Concepts in Political Thought : a Fruitful Analogy ?

The use of musical analogy in political theory is not necessarily intuitive, because it requires a comprehension of music theory, which is often misunderstood. We will focus here on the way Montesquieu compares in the musical and political fields, the contribution of discords to harmony. In order to be relevant in the field of politics, this analogy requires a real understanding of the musical harmonious use of discords, to which Leibniz's contribution has proved to be essential. Moreover, Leibniz's approach highlights a major function of analogy according to Montesquieu : to identify in discords the energy and happiness that should characterize political liberty and harmony.