

Objects of art not merely interest and absorb, they move us (...). They mean something to us, not just the way statements do, but the way people do.

Stanley Cavell,
in "Art, Mind and Religion", 1967

6088
LABARDE, D
1994

NOS SOCIÉTÉS NOUS INVITENT À considérer l'œuvre d'art sous un jour bien particulier : comme la part irréductible de l'homme, le siège d'une expérience purement subjective, la manifestation sensible d'un contenu spirituel. Ainsi se dessine un champ esthétique, lieu par excellence de la mobilisation émotionnelle. Là, l'œuvre musicale apparaît avant tout œuvre de génie, expression de l'intériorité d'un compositeur. Et la tâche suprême de tout interprète consiste à promouvoir ce passage d'un projet compositionnel à un programme de réalisation vive, à travailler à l'extériorisation d'une intériorité de compositeur.

L'interprète entame alors cette longue marche ascétique qui lui permettra de remonter aux intentions de l'auteur et d'atteindre, par là, à cette position d'exégète qui fait son ambition. Soucieuse de viser l'effet juste, la claveciniste Wanda Landovska sut expliciter ce cheminement vers une intention de compositeur où elle puise une référence :

« En vivant intimement avec les œuvres d'un compositeur, je m'efforce de pénétrer son esprit, de me déplacer avec une aisance grandissante dans le monde de ses pensées, et de connaître celles-ci par cœur, afin de pouvoir immédiatement reconnaître quand Mozart est de bonne humeur, ou quand Haendel veut exprimer une joie triomphante. Je veux savoir quand Bach est fou furieux et jette une poignée de doubles croches à la figure d'un adversaire imaginaire, ou un get flamboyant d'arpeggios, comme il fait dans *La Fantaisie chromatique*. Le but est d'atteindre une telle identification avec le compositeur qu'il n'y a plus aucun effort supplémentaire à faire pour comprendre la moindre de ses intentions, ou pour faire suivre les fluctuations les plus subtiles de son âme » [Landovska 1981 : 406].

L'effet juste, ici, serait l'effet voulu par le compositeur, et l'interprétation correcte serait tout entière mesurable au respect de cette intention prêtée au compositeur. La pertinence d'une réalisation musicale dépendrait de cette capacité qu'aurait l'interprète d'extérioriser l'émotion qui anime le compositeur dans l'ins-tant de la création. C'est alors la force

émotive de la musique qui se joue dans cette restitution d'émotion sous les sons. Emouvoir serait dans la nature même de la musique, et c'est de cette propriété structurelle qu'elle tirerait ses pouvoirs. Comment alors ne pas chercher à maîtriser cette propriété structurelle ? Comment ne pas songer, avec Vladimir Jankélévitch, à faire usage de la musique dans tout projet d'édification morale ? « Car la vraie musique humanise. La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit : douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion » [Jankélévitch 1983 : 10].

De telles considérations ne sont évidemment pas propres à la manière dont nous concevons aujourd'hui l'œuvre musicale et ses pouvoirs émotionnels. Les philosophes communément désignés comme présocratiques, Platon lui-même, les Pères de l'Eglise ou les auteurs de traités musicaux des XVII^e et XVIII^e siècles n'ont pas attendu qu'Alexander Gottlieb Baumgarten érige en 1750 l'esthétique en domaine autonome de l'activité humaine¹ pour se pencher sur cette force émotionnelle de la musique, la valoriser ou, au contraire, la rejeter. De tels efforts jalonnent notre histoire de la musique, et nous verrons qu'à cet égard, les propositions d'un Vladimir Jankélévitch en 1983 ne sont pas sans rappeler celles, par exemple, d'un père Jean-François Seunault en 1641. User de la force émotive de la musique afin de maîtriser les passions qui agitent l'âme apparaît comme une préoccupation constante de nos sociétés ; cette préoccupation façonne l'héritage (quelque peu encombrant parfois) qui conditionne notre propre approche de l'émotion musicale. J'ai choisi d'exposer dans ce dossier quelques-uns de ces discours qui constituent notre patrimoine conceptuel.

Mon propos ne consiste donc pas à essayer de dire ce qu'est l'émotion musicale, ni à chercher à identifier son centre : l'œuvre ? le projet compositionnel ? la croyance portée en un principe ? les réponses émotionnelles de chaque auditeur ? Il



■ Saint Ambroise (340-397), évêque de Milan, « C'est à lui que remonte la faveur dont devaient jouir par la suite les "hymnes" ; il les composa sur des airs populaires afin d'occuper les fidèles lorsque, persécuté par l'impératrice Justine, il s'enferma avec eux dans l'église de Milan. Elles sont connues sous le nom d'hymnes ambrosiennes que conserva encore, avec un rituel spécial, l'église de Milan » (Goldron R., 1965. *Trompe de la polyphonie*, vol. 3, lég. p. 22). Gravure de J. Wierix, 1586 (cliche : Bibliothèque nationale).

ne s'agit pas davantage de discuter la pertinence de telle ou telle théorie de l'émotion musicale ou d'examiner la façon dont un discours sur l'émotion s'articule à quelque propriété structurelle d'une partition. Plus modestement, je propose d'évoquer quelques moments d'une histoire de la musique où la question de l'émotion musicale s'est trouvée agitée : quelques hapax loin de tout inventaire exhaustif. Musicien de formation, travaillant à une anthropologie de la musique dans nos propres sociétés, je propose simplement de signaler quelques itinéraires possibles à qui souhaiterait interroger plus avant l'émotion musicale. Ces itinéraires sont éparés, certains largement balisés par la musicologie. Posant que c'est déjà faire la musique que de la dire, je porterai ici attention non aux partitions, mais aux discours tenus sur l'émotion musicale. Ou comment, en passant par des mots, chacun s'est efforcé, d'une façon apparemment constante, de procurer une cohérence à

toute profération ritualisée (l'interprétation, la réalisation vive) afin qu'elle soit ce lien, univoque, qui relie l'âme aux sons.

L'invention du pléonasme

Examiner la façon dont l'ère baroque a formulé, travaillé, discuté, composé l'émotion musicale serait essentiel à notre propos. L'on rencontre en effet à la charnière du XVII^e et du XVIII^e siècle nombre de traités, d'écrits, d'affaires, de polémiques qui, de la querelle de l'opéra à celle des Bouffons, alimentent un dossier « émotion musicale » riche en spéculations. La musicologie stimule en la matière maintes études du plus haut intérêt qui constitueraient ici un matériau de première main, à la condition de ne pas sédimenter une ethnographie de l'émotion en une rhétorique des passions. Je propose cependant, en préalable, l'esquisse d'un enracinement historique de ces préoccupations. Des efforts ont en effet été engagés de longue date afin d'instaurer un rapport d'équivalence entre musique et émotion, au point que le syntagme « émotion musicale » apparaît à bien des égards comme un syntagme pléonastique.

Les théories pythagoriciennes de l'ethos musical fournissent à cet égard un point de départ commode. En travaillant en effet cette notion d'ethos, Pythagore s'est efforcé, au VI^e siècle avant J.-C., de faire de la musique un élément de la formation de l'enfant, de faire de la pratique musicale un idéal éducatif en formulant un principe d'équivalence entre grammair musical et émotions du corps². L'on retrouve alors ces termes hédonistes dans lesquels Homère parle de la musique : là, le musicien apaise la colère d'Achille, chante pour le plaisir des auditeurs. Dans le royaume d'Ithaque, dans ceux d'Alcinoos, de Phémios, de Démocodoc, il n'est pas de fête sans musicien. Et *L'Iliade* ou *L'Odyssée* pourraient se lire comme ces longs cheminement où les états de l'âme sont émus par la musique. Nos grands mythes seraient-ils musicaux ? On ne saurait en douter : comment ne pas songer ici à l'enchantement orphique, à la supériorité prêtée à l'aulos sur la lyre ? La musique enchante, ses pouvoirs fascinent. Et, un siècle après Pythagore, c'est

1. Cf. *L'esthétique* de Baumgarten (1750), traduit et présenté par Jean-Yves Pranchère, Paris, Éditions de L'Horne, 1988.

2. Pour qui souhaiterait se familiariser avec les théories de l'ethos dans la musique grecque antique, signalons ici l'ouvrage publié sous ce nom en 1979 par Jacques Chailley aux éditions Les Belles Lettres.



■ Chapelle exécutant une œuvre vocale sacrée dont la partition est posée sur un lutrin. Manuscrit français du XVI^e siècle (Paris. Bibl. nat., Fr. 1537, fol. 58v, cliche Bibliothèque nationale).

Damon d'Athènes, conseiller politique de Périclès, qui à son tour expose dans son *Aréopagique* son propre projet d'édification morale lié à la musique. Que les modes (dorien, phrygien, lydien...) incarnent les états d'âme individuels, voilà qui ressort de l'évidence, au moins depuis Pythagore. Mais il faut aller plus loin. Et Damon d'Athènes insiste pour ne pas en rester là. Analysant de plus près le rapport entre musique et politique, il remarque que les modes musicaux sont en rapport direct avec les couleurs nationales et

qu'un principe d'équivalence les relie à la nature même des régimes politiques (démocratique, oligarchique, tyrannique). D'où les vertus politiques que l'on peut en tirer : un usage raisonné de la musique est alors érigé en principe de gouvernement.

De tels principes semblent alors communément partagés. Ils fonctionnent comme autant d'idées reçues, et Platon n'y demeurera pas insensible : il nous léguera son soupçon légendaire à l'égard des pouvoirs de la musique. Dans le *Gorgias*,

Socrate s'efforce d'opérer une distinction franche entre les professions soucieuses de pourvoir au plus grand bien de l'âme et celles qui relèvent de la seule flatterie. Au rang de ces dernières : le joueur de flûte, le joueur de cithare dans les concours, l'instruction des chœurs, la composition des dithyrambes. Le voici qui interroge Calliclès : « Ne te semble-t-il pas que toute poésie citharédique et dithyrambique ait été inventée en vue du plaisir ? » (*Gorgias*, LVII 502). Pour lutter contre pareil dévoiement, il convient d'ôter à toute poésie la mélodie, le rythme et le mètre, de sorte qu'il ne reste autre chose que des discours. Toute musique lyrique sera donc à proscrire de la cité en ce qu'elle risque de faire « régner plaisir et douleur au lieu des lois » (*République*, X 607b). Une telle suspicion vise ici à l'éviction : la musique est hors les lois.

L'on ne saurait cependant faire référence à Platon sans évoquer Aristote. Car si ce dernier s'intéresse, lui aussi, à l'émotion musicale, c'est dans une toute autre optique : sa *Politique* esquisse une perspective radicalement différente. Faut-il lire dans les quelques lignes qui suivent les prémices d'une musicothérapie ? Toujours est-il que, pour lui, l'émotion musicale peut jouer un rôle de catharsis : « La pitié, la crainte, l'émotion sont des émotions connues de tous à des degrés divers ; en quelques-uns elles ont un fort retentissement, en d'autres moins. Mais ceux qui sont fortement agités, lorsqu'ils entendent des chants sacrés qui transportent l'âme hors d'elle-même, se trouvent remis d'aplomb ou purifiés. Le même traitement vaut pour la pitié, la terreur, ainsi que pour tous les sentiments et émotions dont nous avons parlé qui peuvent apparaître en chacun d'eux à l'occasion : il se produit toujours en eux une purgation et un allègement accompagné de plaisir » (*Politique* 1342a).

Loin d'entamer une comparaison terme à terme des positions de Platon et d'Aristote, je noterai ce souci partagé de gérer une émotion ressentie à l'écoute de l'aulos ou des chants sacrés. Je retiendrai ces efforts pour expliciter une expérience commune, fût-ce en des termes contraires, ce même travail engagé afin de pro-

curer quelque intelligibilité à une expérience familière, cette application mise à canaliser une émotion musicale, et à la maîtriser, pour en user. Chacun s'emploie ici à expliquer ce qui semble ne pouvoir l'être, et qui tient à ce lien posé comme intrinsèque qui lie musique et émotion. L'émotion est cette trace qui marque, ce qui reste quand se tait le discours musical, mémoire sensorielle d'une labilité du son. L'émotion serait ici ce par quoi un contact est possible avec un au-delà, du moins avec la représentation que l'on s'en fait. Elle est ce par quoi une expérience musicale prend racine en notre vécu en permettant de nommer une série d'expériences, en procurant une pertinence à cette pluralité d'expériences, en décidant d'un critère par lequel construire une cohérence : une manière de dire ce qu'au fond de nous nous sommes à travers l'expérience musicale.

La prière en chantant

Ce questionnement n'a pas échappé aux Pères de l'Eglise. S'agissant de régir la prière, chacun d'eux s'est essayé à résoudre l'antagonisme que l'on perçoit ici à la lecture comparée des recommandations de Platon et de la posture aristotélicienne. La musique embellit la prière, certes. En même temps, elle jette un trouble. Faut-il alors chanter, ou ne pas chanter ? Dans son *De musica* (500-507), Boèce préconisera une cantillation ecclésiastique prenant place entre voix parlée (ou voix continue) et voix chantée (diastématique), une voix récitant les cantilènes : « La voix continue est celle qui sert à ceux qui parlent, ou qui lisent leur discours. Cette voix se hâte, et ne s'arrête pas sur les sons graves et aigus, les mots sont dits d'un mouvement continu. La voix diastématique est celle où nous nous arrêtons en chantant, et dans laquelle nous dépendons plutôt des mélodies que des mots. Cette forme vocale est plus lente... A ces deux formes s'en ajoute une troisième, qui pourrait se placer entre les deux autres, et que nous prenons lorsque nous lisons les faits poétiques des héros, non pas d'une voix contenue comme la prose, ni d'une voix lente et qui se pose exactement sur les degrés, comme dans les chants véritables »

[Boèce, *Traité 1*, 12 in Corbin 1960: 143].

Un siècle plus tôt, saint Augustin avait formulé de semblables recommandations dans le souci de distinguer entre psalmodie, cantillation et hymne, afin de décider des modalités des dialogues chantés pendant l'office. J'évoquerai ici ce passage bien connu du dixième livre des *Confessions*. Passage maintes fois cité, qui témoigne de cet effort, jamais démenti depuis, engagé par l'institution ecclésiastique pour juguler un déferlement des émotions, canaliser en une prière à Dieu, belle, de coupables agitations de l'âme :

« Les plaisirs de l'ouïe m'avaient enlevé et subjugué plus tenacement, mais vous m'avez délié et libéré. Je me plais maintenant encore, je l'avoue, aux chants qu'animent vos paroles, lorsqu'ils sont exécutés par une voix agréable et savante, sans toutefois me laisser lier par eux et tout en gardant la liberté de me lever, quand je le veux. Pour être admis en moi avec les pensées mêmes qui les vivifient, ils cherchent dans mon cœur une place digne d'eux ; mais j'ai peine à leur en trouver une qui leur convienne. Parfois je crois leur accorder plus d'honneur que je ne devrais : je me rends compte que ces paroles saintes, accompagnées de chant, m'enflamment d'une piété plus religieuse et plus ardente que si elles étaient sans accompagnement. C'est que toutes les émotions de notre âme ont, selon leurs caractères divers, leur mode d'expression propre dans la voix et le chant, qui par je ne sais quelle mystérieuse affinité les stimule. Mais le plaisir des sens, par quoi il ne faut pas laisser énerver l'âme, me trompe souvent : la sensation ne s'en tient pas à accompagner la raison en la suivant modestement, mais elle qui tient de la raison tous ses titres à être admise cherche à la précéder et à la conduire. C'est en cela que je pèche à mon insu ; j'en prends conscience après coup.

D'autres fois je me défie exagérément de ce piège, et je m'égare par trop de sévérité : c'est au point qu'en ces moments où je voudrais à tout prix éloigner de mes oreilles, et de celles de l'Eglise même, la mélodie de ces suaves cantilènes qui servent d'habituel accompagnement aux psaumes de David. Alors je crois plus sûre



Engraving: *David Playing the Harp*
After *Caravaggio*, *Paris, Musée de la Ville de Paris*

la pratique qui fut celle d'Athanase, l'évêque d'Alexandrie. Je me souviens d'avoir souvent entendu dire qu'il les faisait réciter avec de si faibles modulations de voix que c'était plutôt une déclamation qu'un chant.

Cependant lorsque je me rappelle les larmes que je versais en écoutant les chants de votre Eglise aux premiers jours de ma conversion, et maintenant encore ce n'est pas à vrai dire le chant qui m'émue, mais les paroles chantées, lorsqu'elles le sont par une voix pure avec des modulations appropriées, je reconnais

de nouveau la grande utilité de cette institution.

Ainsi je flotte entre le danger du plaisir et la constatation des bons effets qu'elle opère ; et, tout en me gardant d'un avis irrévocable, je penche à approuver la coutume du chant dans l'Eglise, afin que, par le charme des oreilles, l'âme encore trop faible s'élève aux sentiments de la piété. D'ailleurs, quand il m'arrive d'être plus ému du chant que des paroles chantées, j'avoue que mon péché mérite pénitence, et alors je préférerais ne pas entendre de chants » [*Confessions*, Livre X, ch. XXXIII].

■ Le roi David en concert avec des anges musiciens (cliché Bibliothèque nationale).

Saint Augustin oscille entre l'avertissement à l'égard des dangers du plaisir et le constat des bons effets qu'opère la musique. Et s'il préférerait parfois ne pas entendre de chants, il opte pour eux. Sans doute une histoire de la musique religieuse pourrait-elle tenir en ces quelques mots : un effort incessant fait *a posteriori* pour canaliser l'émotion, endiguer une jouissance perturbatrice. Là, en effet, le chant de la prière ne saurait être figé par un droit prospectif [on ne peut tout décider au préalable des effets d'une profération orale]. L'évaluation de la pertinence demeure, foncièrement, un exercice jurisprudentiel [qui privilégie un usage de la sanction : on réagit après coup]. Sensible à la musique, saint Augustin s'efforcera de décider à l'avance d'un système d'évaluation qui permettra de la maîtriser, il s'efforcera de construire un référentiel à l'aune duquel il sera possible de décider du caractère licite ou non d'une profération rituelle. Le chant de la prière s'apparente alors à la gestion d'un risque profératoire.

Une éthique du langage musical ?

De tels efforts engagés par les autorités ecclésiastiques pour construire un système de référence qui permette d'administrer une éthique du langage musical jalonnent les siècles. Le concile de Trente en forme aujourd'hui un repère célèbre³. Convoqué à trois reprises par le pape Paul III à l'initiative de Charles Quint entre 1545 et 1563, il fut en effet l'occasion, pour des autorités romaines soucieuses de mettre un frein à l'émancipation de la Réforme, de fixer des codes musicaux et de les intégrer pleinement dans l'arsenal destiné à faire face aux avancées de la Réforme protestante. J'évoquerai plutôt ici cette bulle *Docta sanctorum* promulguée deux siècles plus tôt, en 1324-1325, par le pape Jean XXII.

A cette époque, l'ennemi n'est pas la Réforme, mais cet *Ars nova* qui envahit l'Europe au mépris des règles élémentaires de composition musicale qui ordonnent un *Ars antica* régi par l'Eglise. La docte autorité des saints Pères s'efforce alors de rappeler quelques-unes des règles

élémentaires de l'énonciation musicale⁴ :

« (si) on a ordonné la psalmodie dans l'église de Dieu, c'est pour que la dévotion des fidèles en soit excitée ; dans cet office diurne et nocturne et dans la célébration de la messe, le clergé et le peuple, infatigables, chantent selon une teneur adaptée à la circonstance en modulant avec netteté les intensités croissantes de l'expression, et c'est dans cette adaptation et netteté qu'ils doivent retrouver le plaisir et la délectation. Or il y a un certain nombre de disciples d'une nouvelle école qui concentrent leur attention sur la mesure des temps et, ce faisant, sont portés vers l'introduction de notes nouvelles ; ils préfèrent créer leurs propres notes plutôt que de chanter les anciennes, ils exécutent les chants ecclésiastiques avec des semi-brèves et des minimes et les frappent à coup de petites notes. Car ils coupent ces mélodies par des hoquets, les souillent de leur déchant et y ajoutent à l'occasion des triples et des motets vulgaires, ce qui les mène à mépriser parfois les fondements de l'antiphonaire et du graduel et à ne pas savoir sur quoi ils bâtissent et à ignorer, voire à confondre, les tons qu'ils ne distinguent pas, puisque dans la multitude de leurs notes se trouvent obscurcies les ascensions décentes et les retombées tempérées du plain-chant par lesquelles les tons eux-mêmes se distinguent les uns des autres. Ils courent sans se reposer ; ils envient les oreilles au lieu de les soulager ; ce qu'ils veulent faire entendre ils le miment par des gestes, et de ce fait ils dédaignent la dévotion qu'il aurait fallu chercher et montrent publiquement un manque de maîtrise que l'on aurait dû éviter. »

D'où la nécessité d'un changement d'attitude, et les efforts engagés dès lors pour « rejeter, voire détruire carrément, ces abus et d'en purger l'Eglise avec plus d'efficacité que jusqu'ici ». Suit un inventaire des sanctions applicables en cas de pareilles fautes. A une réserve près toutefois : « Par cela cependant nous n'entendons pas interdire que parfois, et surtout aux jours de fête, respectivement aux messes solennelles et dans lesdits offices divins, on chante, au-dessus du chant ecclésiastique simple, quelques consonances

3. Le lecteur intéressé pourra consulter la minutieuse étude historiographique qu'en propose Edith Weber dans son ouvrage de référence : *Le concile de Trente et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1982.
4. J'emprunte cette traduction française à celle que propose Klaus Stichweh (d'après Amédée Gastoué) dans la remarquable présentation critique qu'il fait de cette bulle dans son article « L'Ars nova et le pouvoir spirituel » in Dufour H. et J.-M. Fauquet, *La musique et le pouvoir*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1987 : 17 - 32.

qui font goûter la mélodie, à savoir des octaves, des quintes, des quarts et autres intervalles de ce genre, à condition toutefois que l'intégrité de ce chant même reste préservée et que rien de cette musique si bien construite soit chargé et pourvu surtout que de telles consonances caressent l'ouïe, suscitent la dévotion et ne laissent pas s'engourdir l'esprit de ceux qui chantent les louanges de Dieu.»

Gôuter la mélodie tout en suscitant la dévotion, tel est le dilemme récurrent auquel se trouve confrontée toute autorité ecclésiastique. Il convient de se méfier par principe des émotions qu'une réalisation musicale est susceptible d'éveiller en nous : ce peut être la porte ouverte à tous les abus. Mais en même temps, à condition qu'elles soient maîtrisées par l'autorité religieuse, de telles émotions ne peuvent qu'embellir la prière, surtout les jours de fête.

N'était le caractère fastidieux des citations, nous pourrions multiplier les exemples. Signaler par exemple, et pour changer à la fois de siècle et d'obédience, les rappels à l'ordre incessants auxquels Jean-Sébastien Bach sa vie durant fut soumis : « Nos, lui fut-il par exemple stipulé en 1706 par le consistoire d'Arnstadt, lui reproche d'avoir ces derniers temps introduit dans l'accompagnement du choral nombre de variations surprenantes, d'avoir entrecoupé les mélodies de sons étrangers, et d'avoir ainsi troublé la communauté des fidèles. Si, à l'avenir, il veut introduire un *tonum peregrinum*, il lui faudra poursuivre sur ce même ton, et ne pas passer rapidement à un autre, ni, comme il l'a fait ces derniers temps, aller jusqu'à proposer un *tonum contrarium* » (Basso, 1984 : 261-262).

Partout un même effort jurisprudentiel, partout un même souci de juguler la jouissance sonore, partout une même tentative visant à mettre un terme à l'incessant glissement des normes, à décider d'une éthique de la profération orale, partout cet axiome communément partagé : au principe de la musique est l'émotion. Comment s'étonner alors que le discours de l'émotion musicale stimule, à la charnière du XVII^e et du XVIII^e siècle, les polémiques les plus passionnées, les querelles

les plus âpres, et jusqu'au sommet de l'État ? Comment s'étonner de ce que cette période nous lègue l'une des plus abondantes littératures polémiques qui soit en ce domaine ? Là, la question des effets de la musique devient cruciale : elle est ce point d'ancrage par lequel il serait possible de fonder en raison une expression musicale⁵.

Peindre en musique

Après tant d'autres, après Descartes, rapelant en introduction de son *Abrégé de musique* (1618) que la fin de la musique « est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées » (*Compendium musicae* : 89, 4), après Marin Mersenne faisant, dans son *Harmonie universelle* (1636), de l'accent musical le lieu de l'émotion, Rousseau réitère dans son *Essai sur l'origine des langues* ce principe bientôt érigé en précepte par lequel une émotion s'ancre en une expérience musicale, le principe d'imitation : « Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seroient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or qu'est ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? C'est le dessein. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie » (Rousseau 1970 : 153).

Posant pour principe qu'en « cultivant l'art de convaincre on perdait celui d'émouvoir » (ib. : 106), Rousseau part en croisade morale : un devoir. Le voilà qui joue la primitive énergie contre les impressions physiques, l'accent oral contre les institutions harmoniques, la douceur du cœur contre le bruit à l'oreille ; en bref, la mélodie contre l'harmonie :

« Voyez comment tout nous ramène sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, et combien les musiciens qui ne considèrent la puissance des sons que par l'action de l'air et l'ébranlement des fibres sont loin de connoître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui



■ Ange musicien, détail de La Vierge et l'Enfant entourés de six anges, éléments d'un retable peint par Sassot entre 1437 et 1444, Aglie San Francesco de Borgo San Sepolcro (musée du Louvre-Paris, cliché RMN).

ce que les enseignements que les Anciens tiraient de l'expérience furent perdus aux ouvrages qui les contenaient. Que l'on alors ? On se mit à tâtonner, au lieu de rechercher dans l'harmonie le principe par lequel fonder la musique en raison. La polémique est relancée. Elle nous renvoie à ces querelles vieilles déjà d'un siècle. On combattait par traités interposés pour savoir enfin laquelle de la langue italienne ou de la langue française était – par nature, cela va sans dire – la mieux adaptée à peindre en musique nos sentiments nos passions. Peindre en musique ?

En ce XVII^e siècle qui cherche sa voie, le décryptage des passions stimule l'élaboration d'un impressionnant dispositif taxinomique auquel l'on cherche à procurer cohérence par un effort constant de fixation du traité classificatoire. En témoignage, parmi tant d'autres, ce volumineux traité que le Sieur de la Chambre publie en exemple consacre en 1640 à une nomenclature des *Caractères des passions*. Par effort n'est pas de pure obsolescence, doit permettre d'atteindre au principe de toute chose. L'information qui se présente à notre regard rétrospectif montre que l'enjeu n'est pas mince : n'est-ce pas pour ce cheminement de la pensée que Descartes s'efforcera, un siècle plus tard, à découvrir une *mathesis universalis*, quand l'abbé Batteux verra pour sa part *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) ? Pour lors, l'idée s'élabore d'un concept comme imitation de la nature, de même que la nature est régie par un principe unique, il convient de ramener les règles de l'art à un seul principe, principe que l'on qualifierait rétrospectivement, à l'invitation d'Ernst Cassirer d'axiome de l'imitation en général (1966 : 356). Un idéal de transparence fait que l'on parle alors la musique en prisonnière de théories mimétiques.

Des passions de l'âme aux sons de la voix

A un premier niveau, trivial, la musique reproduit la réalité physique : les bruits du monde, ses mouvements. Elle imite le ruisseau, le zéphyr, l'orage. A un second niveau, elle imite une réalité morale et fait revivre dans l'expression d'un sen-

ontent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler ; bientôt elle ne chantera plus et alors avec tous ses accords et toute son harmonie elle ne fera plus aucun effet sur nous » (ib. : 101).

On l'aura compris, c'est Rameau qui est ici visé, et son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Rameau y répondra, en 1756, dans sa *Musique raisonnée* notamment⁶. En se plaignant de

5. Parmi les traités convoqués dans l'exposé qui suit, je mentionnerai ceux de La Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704), du sieur de Grimaire, *Traité du récitatif* (1707), de l'abbé Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), de l'abbé François Carraud de la Vilate, *Essai historique et philosophique sur le goût* (1736), de l'abbé Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), de l'abbé Noël-Antoine Pluche, *Le spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle* (1746), de l'abbé de Condillac, *Traité des sensations* (1754), de d'Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie* (1759).

6. Sur Rameau, cf. les travaux de référence de Catherine Kintzler, *infra* bibliographie 1988 et 1991.



■
Concert d'anges.
Détail de la fresque
peinte sur la coupole
du sanctuaire de
Saronno (Italie) vers
1539 par Gaudenzio
Ferrari (v. 1475-1546)
(cité Bibliothèque
nationale).

ment, dans l'évocation de la vérité d'un caractère ou d'un personnage. La distinction entre ces deux niveaux s'avérera capitale, mais pour lors une question se pose : si l'on voit bien comment un musicien peut s'y prendre pour peindre un ruisseau, un orage ou une action (premier niveau), on comprend plus difficilement comment il peut évoquer un sentiment, un caractère ou un personnage (second

niveau). La réponse est : il suffit, pour cela, d'observer les mouvements du corps.

Un homme bouge. Ses gestes façonnent des attitudes. Ces attitudes sont différentes. On peut les nommer, les décrire, les identifier, les reconnaître. On peut même en établir une typologie : visage pâle et allongé, visage enflammé et contracté, corps en agitation... Le principe de pareilles attitudes ? Il est à rechercher

du côté des émotions qui agitent l'être humain, des passions qui agitent l'âme. On comprend alors que le visage pâle et allongé marque l'étonnement ou la crainte, que le visage enflammé et contracté exprime la colère, et qu'un corps en agitation signale l'impatience. Ce n'est pas tout.

Car dans le même temps, les gestes du corps se transforment automatiquement en gestes vocaux : gémissements, soupirs, sanglots, plaintes, hurlements, cris... Des sons que l'on peut décrire, identifier, reconnaître. On peut même en établir une typologie qui renvoie (comment en douter ?) aux passions de l'âme. Chaque passion possède ainsi sa propre déclamation, sa déclamation naturelle. Un siècle plus tard, ce raisonnement prendra force d'évidence : « Il y a un rapport entre la douleur et la voix de la douleur aussi peu arbitraire que celui qui se trouve entre la menace et le geste menaçant, entre la supplication et la posture suppliante », affirmera André Morellet dans son traité *De l'expression en musique* (1759). En somme, l'ensemble des postures du corps étant isomorphe à celui des passions de l'âme, comment ne pas se persuader que l'ensemble des sons émis par la voix est bien, lui aussi, isomorphe à celui des passions ?

Dans son traité *De l'usage des passions* (1641), le père Seunault avait toutefois suggéré qu'en amont du principe d'imitation, en amont de cette relation qui, pour nous, fonde l'isomorphisme, une seule émotion pouvait agir, comme par ricochets, sur d'autres passions. L'ensemble des couplages relationnels serait ainsi dérivé d'un principe unique :

« Mais s'il m'est permis de quitter les sentiments communs, pour suivre les plus véritables, je dirai que l'amour est toutes les passions, que selon ses divers estats, il porte des noms differens, mais que l'usage a voulu que dans sa naissance il porte le nom le plus glorieux : car quand l'inclination se forme dans le cœur, et qu'un objet agreable enlève doucement la volonté, on l'appelle Amour ; quand il fait une sortie hors de luy-mesme, pour s'attacher à ce qu'il aime, on l'appelle Desir ; quand il est plus vigoureux, et que ses forces luy promettent un bon succez, on le

nome Esperance ; quand il s'anime contre les difficultez qui s'opposent à ses contentemens, on le nome Colere ; quand il se prepare au combat, et qu'il cherche des armes pour delaire ses ennemis, ou pour secourir ses allies, on l'appelle Hardiesse ; mais dans tous ces estats, il est Amour : ce nom que les Philosophes luy ont affecté en sa naissance, ne luy convient pas moins dans son progres ; et si lors qu'il n'est qu'un enfant, il porte un titre si honorable, il le merite encore mieux, quand il s'est accru par les desirs, et fortifié par les esperances : il est vray que ce premier Estat est la regle de tous les autres, et comme les ruisseaux tirent leur grandeur de leur source, toutes les Passions empruntent leur force de cette premiere inclination, qui s'appelle Amour : car si-tost qu'elle est éprise de la beaulté de son objet, elle allume ses desirs, elle excite ses esperances, et porte le feu dans toutes les Passions qui relevent de son Empire » (Senault 1987 : 161).

Et le père Senault de poursuivre l'œuvre de discrimination, car cet amour « peut estre divisé en naturel et surnaturel ». L'amour surnaturel « est celuy que Dieu répand dans nos volontez, pour nous rendre capables de l'aymer comme nostre Pere » ; l'amour naturel « est celuy que la nature a imprimé dans nos ames, pour nous lier aux objets qui nous sont agreable » (ib. : 162). Cet amour-là se divise à son tour en spirituel (qui réside en la volonté) et en sensible (qui réside en la partie inférieure de l'âme, et que l'on appelle proprement passion) : ici à nouveau, un travail taxinomique sert un principe d'édification morale.

Me voici, simple auditeur, en train d'écouter une suite de sons. Les écoutant, je m'essaie à leur conférer une signification. Là, la conscience que je puis avoir du principe d'imitation, la connaissance des règles qui régissent l'imitation peuvent aider au calcul interprétatif. Tel est le propre de l'isomorphisme : chaque suite de sons correspond pour moi à la peinture d'une passion. La multiplicité des suites de sons que j'entends me permet de me représenter la peinture d'une succession de passions. Mais le père Seunault nous invite à ne pas en rester là, à ne pas nous

en tenir à une peinture du Désir, de l'Espérance, de la Colère ou de la Hardiesse. Car toutes ces passions ne font en réalité qu'enrichir les modes d'expression d'une passion unique : l'Amour. Il faut donc aller au-delà d'une simple écoute privée qui ne voudrait rien dire. Il faut aller jusqu'à faire parler les sons, afin que s'ouvre à nous ce monde des passions sur lequel les gestes vocaux ont prise directe. Et poursuivre, inexorablement, jusqu'à cette passion unique, ce principe omniscient, nommé enfin, Dieu.

L'enjeu n'est pas mince : en disant les passions par le chant, c'est avec Dieu que l'on communique. En nous affectant, la musique ouvre un monde caché à l'entendement humain. En révélant nos passions, elle crée un pont entre l'âme et le monde. En réveillant nos émotions, le chant nous relie à Dieu, il rend perceptible l'invisible, il permet d'administrer une absence. Et si, au XVIII^e siècle, Jean-Philippe Rameau s'efforce de ramener ce principe divin à une mécanique des passions, la démarche ne procède pas moins d'une relation d'équivalence similaire. « Parce que la musique touche le corps, elle se glisse jusqu'à l'âme et l'émeut » (Kintzler 1988 : 56).

Le lien

Ce regard porté au loin d'un XVIII^e siècle nous instaurerait-il en héritiers exclusifs d'un âge baroque ? A l'évidence non, car bien d'autres repères seraient possibles. Pourquoi ne pas interroger, par exemple, ce moment esthétique qui en 1839 conduira un François Joseph Fétis à commencer par ces mots son ouvrage de vulgarisation, *La musique mise à la portée de tout le monde* : « La musique peut se définir l'art d'émouvoir par la combinaison des sons » (Fétis 1839 : 11) ? L'inventaire est sans fin. Pourtant, l'examen de nouveaux modes d'articulation d'une émotion à une musique ne dirait rien de bien différent ce que nous avons observé jusqu'ici : l'émotion musicale permet de fonder en raison une opposition posée comme principielle, celle du cœur et de la raison, du sensible et du cognitif. La série des exemples peut être sans cesse alimentée, mais à rester au niveau des

minutes de l'inventaire ne court-on pas le risque de prendre nos instruments d'analyse pour des résultats de l'investigation ?

Relisant les préceptes de W. Landojska, je suggérerai ici que l'intention du compositeur, érigée par l'interprète en référence, n'est jamais que l'intention qui lui est prêtée, et que le système causatif qui conduit l'interprète à déduire ses choix interprétatifs d'une intention qui irrigue une émotion sédimentée dans la partition musicale n'est jamais qu'une construction qui lui permet de gérer cette référence préconstruite : une idée de la colère dans les doubles croches de Bach, ou de la bonne humeur dans celles de Mozart.

De la même manière, les déclarations de V. Jankélévitch nous invitent à considérer qu'une réalisation musicale n'a de propriétés (captiver, subjuguier, adoucir) que celles qui lui sont prêtées. Dès lors, l'émotion exprimée dans une réalisation musicale ne saurait apparaître comme une propriété structurelle de l'objet : ce serait alors en finir avec ces tribunes de critiques dont les débats, toujours passionnés, animent nos ondes radio, vouloir mettre un terme à cette course aux différentes versions qui stimule l'industrie discographique, et rendre tout à coup transparente cette *translatio studii* qui fait l'ambition de l'ethnomusicologie. L'émotion apparaît bien plutôt ici comme une construction de signification qui naît de l'implication de chacun dans cet acte d'énonciation, « qui inclut un locuteur qui énonce, un allocutaire à qui on s'adresse, un temps et un lieu, un discours qui précède et qui suit : en bref, un contexte d'énonciation » (Todorov 1978 : 48). Une émotion musicale apparaît indissociable d'une attente esthétique, culturellement déterminée. En d'autres termes, et pour reprendre une formulation proche de celle de Stanley Cavell convoquée en exergue de ce dossier, il n'est d'émotion musicale que celle que nous faisons être.

De ce que Beethoven, par exemple, aurait voulu exprimer la joie dans l'hymne qui conclut sa Neuvième Symphonie, il ne s'ensuit pas que la musique exprime effectivement la joie. Il faut pour cela qu'une opération de qualification ait lieu, par

7. Précisons, d'un point de vue méthodologique, que la distinction demeure opérationnelle même lorsqu'il s'agit d'un interprète jugeant de sa propre réalisation musicale : la distinction des postes est ici exclusivement fonctionnelle. Rien ne s'oppose à ce que l'on considère alors un énonciateur comme pouvant être son propre allocutaire.



■ Musiciens italiens et jeune femme priant au pied d'un autel de la Vierge. Sérénade des Pifferari (cliché Bibliothèque nationale)

laquelle j'entends « de la joie ». Le sens n'est pas dans les sons, il n'est pas lié intrinsèquement à la réalisation musicale : il résulte de cette opération de qualification par laquelle, étant impliqué dans une relation interlocutoire avec un interprète⁷, je construis une signification qui me fait éprouver « de la joie » à l'audition de cette symphonie. Et je serais d'ailleurs d'autant plus enclin à reconnaître qu'il y a de la joie dans cet hymne que je connais

trais au préalable le titre que Beethoven a donné à ce mouvement, *Hymne à la joie*. Mais il se peut tout autant que je ressente une forte colère, à l'audition par exemple d'un *Hymne à la joie* dont l'interprétation ne correspondrait pas à mon attente esthétique. Pas plus que l'émotion, le sens de la musique ne serait donc une propriété structurelle de la musique. Dès lors, le succès de nos tribunes de critiques est garanti, le marché du disque conserve

toutes ses chances, et l'on trouvera longtemps encore dans nos kiosques ces revues spécialisées qui comparent les versions, confrontent les références, jugent de la façon dont des choix esthétiques sont actionnés dans la réalisation musicale.

Là, des discours visent à administrer une référence, à promouvoir ce lien qu'à des époques distinctes des esprits éclairés ont cherché à établir entre sons et émotions. Mais alors, c'est la question même d'un sens de la musique qui se trouve posée. Or, ce que ce dossier aura précisément voulu suggérer, c'est qu'un objet comme la musique réfère à des prédicats selon des modes descriptibles, voire formalisables, mais à aucun moment il ne nous introduit au cœur de quelque absolu. La subjectivité de l'expérience esthétique ne saurait être appréhendée en termes de vérité ou d'erreur, « les réponses émotionnelles à la musique ne sont jamais correctes ou incorrectes, typiques ou atypiques, peut-être, mais jamais vraies ou fausses » (Raffman 1993 : 59). Dès lors, le métier d'ethnologue consisterait à interroger la façon dont nos sociétés s'efforcent d'instaurer une relation d'équivalence entre musique et émotion. Une pratique du soupçon, nous fait alors percevoir que de ce que ce lien est promu en propriété structurelle de la musique, il ne s'ensuit pas qu'il le soit. Mais ce qu'un musicien pourra fort bien se demander, c'est s'il y a sens à en douter.

Références bibliographiques

Aristote, 1962. *La Politique, nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Tricot*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
Auroux S., 1990. *Barbarie et philosophie*, Paris, PUF.
Basso, A., 1984. *Jean-Sébastien Bach*, t. I, Paris, Fayard [trad. de l'éd. italienne de 1979].
Baumeister T., 1992. « La musique exprime-t-elle des émotions ? Réflexions à partir de Wagner, Hanslick et Hegel », in Dufourt H., Fauquet J.-M. et F. Hurard (ss la dir. de), *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck, pp. 255-264.
Cannone B., 1990. *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux Amateurs de livres.
Capitan W. H. et D. D. Merrill, 1967. *Art, Mind and Religion*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
Cassirer, E., 1966. *La Philosophie des Lumières*. Paris, Librairie Arthème Fayard [trad. de l'éd. allemande de 1932].

Cheyronnaud J., 1990. « Dieu fait des manières. Musiques d'appareil et d'apparat », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 1990, 3, pp. 23-33.

Corbin S., 1960. *L'Eglise à la conquête de sa musique*, Paris, Librairie Gallimard.

Descartes, R., 1987. *Abrégé de musique. Compendium musicae. Edition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon*. Paris, P.U.F. [1^{re} éd. 1650].
Didier B., 1985. *La musique des lumières*, Paris, PUF.
Fétis F. J., 1839. *La musique mise à la portée de tout le monde*, Bruxelles, Société belge de librairie, Hauman et compagnie.

Goodman N., 1990. *Langages de l'art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon [trad. de l'éd. de 1968].

Jankélévitch V., 1983. *La musique et l'ineffable*, Paris, Ed. du Seuil.

Kintzler C., 1988. *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve.

1991. *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve.

Laborde D., 1992. « "Vous avez tous entendu son blasphème, qu'en pensez-vous ?" Dire la Passion selon saint Matthieu, selon Bach », *Ethnologie française*, 3, pp. 320-336.

Landovska W., 1981. *On Music*, New York, Denise Restout ed.

Mersenne, M., 1986. *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique (Paris, 1636). Edition fac-similé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur. Introduction par François Lesure*. Paris, Ed. du CNRS.

Morellet, abbé, 1771. « De l'expression en musique », *Mercur*, novembre 1771 : 113-143.

Platon. *La République*.

Poizat M., 1991. *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié.

Raffman D., 1993. *Language, Music and Mind*, Cambridge, London, A Bradford book, the MIT Press.

Rousseau J.-J., 1970. *Essai sur l'origine des langues. Edition, introduction et notes par Charles Porset*, Bordeaux, Ducros.

Saint Augustin, 1964. *Les Confessions. Traduction, préface et notes par J. Trabuco*. Paris, Garnier frères.

Schlanger J., 1992. *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan.

Senault J.-F., 1987. *De l'usage des passions*, Paris, Librairie Arthème Fayard [1^{re} édition : 1641].

Strauss A., 1992. *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*, Paris, Métailié.

Taruskin R., 1991. « L'ancienneté du présent et la présence du passé », *Inharmoniques*, 7, pp. 68-103.

Todorov T., 1978. *Les genres du discours*, Paris, Ed. du Seuil.