

Pierre-Henry Frangne,
Hervé Lacombe, Marianne Massin
et Timothée Picard

Musique et émotion : problèmes et enjeux

« On voit par là que la peinture est plus près de la nature, et que la musique tient plus à l'art humain. On sent aussi que l'une intéresse plus que l'autre, précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme et nous donne toujours quelque idée de nos semblables¹. »

Jean-Jacques Rousseau.

« L'émotion étant le but de toute bonne musique [...], je me suis donc attaché avec une application et des efforts non négligeables à le retrouver². »

Claudio Monteverdi.

En mettant au singulier les deux termes constitutifs de son titre, l'introduction qui s'ouvre ici voudrait indiquer le projet de ce livre : mettre à nouveau en mouvement le cercle qui relie la musique à l'émotion, l'émotion à la musique ; explorer ce cercle où s'échangent les deux pôles entre lesquels il se déploie au point de produire comme une équivalence et – on l'a dit très souvent – comme un « pléonasm³ » : la musique est l'art le plus émouvant ; l'émotion que suscite la musique est une émotion pure et immédiate que le discours ne saurait dire sans la fixer, la déterminer, la représenter et, finalement, la détruire. L'exploration de ce cercle dont on trouverait l'expression la plus frappante chez Jean-Jacques Rousseau, ne vise ni à

• 1 – ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues* (1781), édition Catherine Kintzler, Paris, Garnier Flammarion, 1993, chap. 16, p. 116.

• 2 – MONTEVERDI Cl., Préface aux *Madrigaux guerriers et amoureux, huitième livre des madrigaux*, in *Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires*, trad. A. Russo, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 269.

• 3 – LABORDE D., « Des passions de l'âme au discours de la musique », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, mars 1994, p. 81.

en faire directement la critique afin de l'abolir et de s'en débarrasser, ni à décrire sa nature, ses opérations et ses fonctions qui seraient celles de l'émotion musicale. Cette exploration cherche, plus modestement mais plus largement, à s'interroger sur les enjeux conceptuels, culturels, sociaux et artistiques de *la valorisation ou de la dévalorisation* de l'émotion musicale au sein de l'ensemble de la culture occidentale. C'est autour de ce simple *souci axiologique* – signalé aussi par la formule monteverdienne – que l'ouvrage entend réunir et articuler les perspectives anthropologiques, esthétiques, historiques, sociologiques et pragmatiques, avec l'idée selon laquelle l'émotion musicale n'est pas figée ou relative au seul effet de la musique puisqu'elle est réinvestie, produite ou ajoutée par les différents acteurs de l'expérience musicale, en particulier le compositeur, l'interprète et l'auditeur. Du fait du mode d'existence de la musique – art à « deux temps » (Henri Gouhier) ou à « deux phases » (Nelson Goodman) –, du fait également que la musique, si l'on excepte la voix humaine, est le seul art qui produise son propre matériau et invente librement de nouveaux instruments et de nouvelles sonorités, du fait enfin de la profonde et diverse insertion de la musique dans la société, l'émotion musicale circule, se compose, se décompose et se recompose incessamment. Dès lors, au nom de quoi, en vue de quoi, et dans quels moments de la musique occidentale, les acteurs impliqués par son exercice et sa compréhension revendiquent-ils ou refusent-ils l'émotion ?

La musique entre forme et force

Telle sera la question principale qui confère à l'ouvrage son originalité dans l'énorme travail de recherches et de publications que notre contemporanéité développe, tant en France qu'à l'étranger, depuis plusieurs années : dans le domaine anglais, américain ou – indépendamment des langues – plus largement « analytique », les travaux de Jerrold Levinson des années 1980 et 1990 comme *L'art, la musique et l'histoire* ou *La musique sur le vif* (1997)⁴, ceux de Peter Kivy comme les *New Essays on Musical Understanding* (2001)⁵, l'ouvrage de Malcolm Budd *La musique et les émotions* (1985)⁶, le livre de Sandrine Darsel *De la musique aux émotions* (2009)⁷ ; dans le domaine plus « continental »⁸, l'ouvrage de Santiago

• 4 – LEVINSON J., *L'art, la musique et l'histoire*, trad. J.- P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Éditions de l'Éclat, 1998. ; *La musique sur le vif*, trad. S. Darsel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2013.

• 5 – KIVY P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 2001 et *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 2002.

• 6 – BUDD M., *La musique et les émotions*, trad. J. Favier, Paris, Hermann, 2015.

• 7 – DARSEL S., *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2009.

• 8 – Philosophie analytique et philosophie continentale sont deux manières contemporaines de

Espinosa *L'inexpressif musical* (2013)⁹, la nouvelle traduction (2012) *Du Beau musical* d'Eduard Hanslick (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854)¹⁰ ou la réédition en cours des textes d'esthétique de critique musicales de Boris de Schlöezer¹¹.

C'est au sein de tous ces travaux contemporains, ou remis sous le regard de la pensée contemporaine, que notre ouvrage se place, c'est-à-dire à l'intérieur d'un espace théorique se déployant entre deux positions : *a*) la position formaliste, voire intellectualiste, telle qu'on la trouve chez Hanslick, Schlöezer, ou Stravinsky, et selon laquelle la musique n'est pas essentiellement expressive, *b*) la position inverse où la musique serait expressive et se mettrait « en relation avec une chose qui lui est extérieure et pour laquelle nous avons un intérêt différent¹² » et, dans cette seconde perspective, le caractère fondamentalement émouvant de la musique paraît central. Semblable alternative théorique ouvre deux voies – la voie de l'*autonomie* de la musique pouvant aller jusqu'à la musique pure¹³, et la voie de l'*hétéronomie* de la musique pouvant aller jusqu'à la « mise en musique » d'un texte ou à la musique à programme. Pour autant, ces deux voies n'interdisent ni l'une ni l'autre que la musique ait un sens (intrinsèque ou extrinsèque, univoque ou amphibolique¹⁴) ou qu'elle suscite une émotion ; en revanche, selon l'une ou l'autre, l'émotion sera qualifiée et déterminée différemment. Stravinsky écrit ainsi : « Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression

faire de la philosophie : la première d'origine anglaise (B. Russell, G. E. Moore), américaine (Ch. S. Peirce, W. V. Quine) et allemande (R. Carnap, L. Wittgenstein qui est autrichien) est héritière des philosophies de Locke, de Hume, de Reid, de Bolzano ; la seconde qui est plutôt française est héritière de l'idéalisme allemand et des pensées de Marx et de Nietzsche. Sur cette distinction voir POUVET R., *Philosophie contemporaine*, Paris, PUF, 2008, p. 27 et suiv.

- 9 – ESPINOSA S., *L'inexpressif musical*, Paris, Encre Marine, 2013.
- 10 – HANSLICK E., *Du beau musical*, trad. Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012.
- 11 – Faite sous la direction de P.-H. Frangne au sein de la collection « *Æsthetica* » des Presses universitaires de Rennes, 4 volumes parus : SCHLÖEZER B., *Introduction à J.-B. Bach*, édition établie et présentée par P.-H. Frangne, Rennes, PUR, 2009 ; SCHLÖEZER B., *Comprendre la musique. Contributions à la Nouvelle Revue Française et La Revue musicale (1921-1956)*, édition établie et présentée par Timothée Picard, Rennes, PUR, 2011 ; SCHLÖEZER B., *Igor Stravinsky*, édition établie et présentée par Christine Esclapez, Rennes, PUR, 2012 ; SCHLÖEZER B. et SCRIBABINE M., *Problèmes de la nouvelle musique*, édition établie et présentée par Bernard Sève, Rennes, PUR, 2016.
- 12 – BUDD M., *op. cit.*, p. 24.
- 13 – Voir par exemple HONEGGER A., *Écrits*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 102.
- 14 – Voir par exemple JANKÉLÉVITCH V., « La musique peut conduire plusieurs discours à la fois et n'est pas tenue de choisir entre eux : l'amphibolie est son régime normal et son privilège particulier » (*Quelque part dans l'inachevé*, en collaboration avec B. Berlowitz, Paris, Gallimard, 1978, p. 209). « La musique est inexpressive en ceci qu'elle implique d'innombrables possibilités d'interprétation, entre lesquelles elle nous laisse choisir. Ces possibles se compénètrent au lieu de s'entr'empêcher comme s'entr'empêchent, dans l'espace, les corps impénétrables localisés chacun en son lieu propre » (*La musique et l'ineffable* [1961], Paris, Seuil, 1983, p. 95).

n'a jamais été la propriété immanente de la musique¹⁵. » La musique, selon lui, est une construction qui instaure un ordre entre l'homme et le temps, et « c'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne ».

Pour explorer les relations entre musique et émotion qui sont constamment médiées par une multitude de discours non exclusivement philosophiques (écrits théoriques, essais critiques, œuvres littéraires, etc.) et dont les auteurs sont musicologues, sociologues, psychologues, écrivains, historiens, etc.¹⁶, on se gardera donc de raidir trop vite cette opposition, comme on se gardera de superposer les dualités, autonomie *vs* hétéronomie, inexpressivité *vs* expression, construction formelle *vs* émotion, et l'on se gardera de trancher entre elles. Léonard B. Meyer préfère ainsi complexifier les oppositions en jouant non de simples oppositions binaires mais de quatre termes : l'opposition formaliste/expressionniste pouvant se retrouver à l'intérieur du couple qui oppose les absolutistes (la musique ne renvoie qu'à elle-même) aux référentialistes (la musique renvoie à de l'extra-musical). Il s'emploie donc à combiner les quatre catégories puisque, selon lui, « le désaccord entre référentialistes et absolutistes [...] résulte davantage d'un monisme philosophique que d'une incompatibilité logique¹⁷ ». Notre ouvrage ne saurait donc véritablement prendre parti sur cette alternative théorique. Par « véritablement », nous voulons dire : selon une analyse approfondie, conceptuelle, argumentée et articulée selon l'ordre des raisons tel qu'on le trouve dans le récent livre de Francis Wolff, *Pourquoi la musique*¹⁸ ? On préfère considérer qu'il y a là un spectre esthétique nuancé oscillant entre des bipolarités, et on choisit de pratiquer, non pas tant une *epochè* de principe ou comme une suspension du jugement renvoyant dos à dos le formalisme et l'émotivisme, qu'un choix simple mais résolu qui corresponde à la fois au sens commun, à la tradition philosophique de l'Antiquité jusqu'à nos jours, à la définition de la musique telle que notre culture depuis le tournant du

-
- 15 – STRAVINSKY I., *Chroniques de ma vie* (1935), Paris, Denoël/Gonthier, 2000, p. 69-70.
 - 16 – On notera par exemple ici les ouvrages suivants : JOUBERT M. et MERLIER B. (éd.), *La traduction des émotions dans les musiques de film*, Paris, Delatrou, 2015 ; YVART F.-X., *L'émotion musicale : du rôle du contexte socio-émotionnel au partage social de l'émotion musicale*, thèse de doctorat en psychologie, université Lille 3, 2004 ; Revue d'ethnologie, *Terrain*, n° 37 : *Musique et émotion*, sept. 2001 ; ROUEFF O. (éd.), Projet « Étude transculturelle des rapports entre musique et émotion », réunissant neuropsychologues et ethnomusicologues : <http://mcam.oicrm.org/recherche/etude-transculturelle-des-rapports-entre-musique-et-emotion/> ; KOLINSKY R., MORAIS J. et PERETZ, I., *Musique, langage, émotion – Approche neuro-cognitive*, Rennes, PUR, 2010 ; BERNARD M., GEFEN A. et TALON-HUGON C. (dir.), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2015.
 - 17 – MEYER L. B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago University Press, 1956, *Emotion et signification en musique*, trad. fr. C. Delaruelle, Arles, Actes Sud, 2011, p. 51 et 80.
 - 18 – WOLFF F., *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard, 2015.

xvi^e et du xvii^e siècle nous la donne, à la pratique et à l'écoute musicales auxquelles la musique de la Renaissance, des Lumières et du Romantisme nous ont habitués : sans véritablement dire quelque chose (si on en retire les titres ou les paroles qui l'accompagnent et qui représentent des choses, des faits ou des états de fait), la musique, par ses mouvements, ses vibrations, nous transporte, nous meut et nous émeut ; elle nous affecte physiquement et psychiquement, positivement (plaisir) ou négativement (peine) ; elle *suscite* des émotions et elle *exprime* des émotions alors même que nous ne pouvons pas dire toujours quelles sont les émotions suscitées ou exprimées¹⁹, alors même que l'émotion suscitée par un morceau de musique n'est pas nécessairement la même que l'émotion exprimée par lui, alors même enfin, que l'émotion suscitée peut résulter d'une composition inexpressive (comme le soutient Stravinsky).

C'est au creux de cette position traditionnelle considérant la musique comme une *puissance* ou comme une *force*, comme un art qui nous touche au sens littéral et au sens figuré du terme que sont sises les études qui suivront. Elles relayent en ce sens l'idée platonicienne selon laquelle « le rythme et l'harmonie sont particulièrement propres à pénétrer dans l'âme et à la toucher fortement ; à l'embellir si l'éducation a été donnée comme il convient, à l'enlaidir dans le cas contraire²⁰ », et l'idée aristotélicienne selon laquelle « les auditeurs sont affectés par les modes musicaux différemment et ne sont pas dans les mêmes sentiments à l'égard de chacun d'eux : pour certains des modes, c'est dans une disposition plus triste et plus grave qu'on les écoute [...], pour d'autres, au contraire, c'est dans un esprit plus amollissant²¹ ». Elles reconduisent en un sens le principe sur lequel Giulio Caccini et Claudio Monteverdi adossaient leurs « nouvelles » et « modernes » musiques possédant « tant de force pour remuer les passions de l'âmes » (*tanta forza di muovere l'affetto dell'animo*²²), qu'elles accédaient selon eux à ce qu'ils appelaient leur état de « perfection²³ ».

Pourtant, de l'Antiquité à l'âge classique, des Lumières aux Romantisme, la musique comme « langage des affects » (*Sprache der Affekte*) pour utiliser l'expression kantienne²⁴, n'a jamais cessé d'être un problème pour elle-même. Elle n'a jamais cessé de déployer sa propre contradiction et comme l'aporie intérieure

• 19 – Sur cette distinction entre susciter et exprimer, voir WOLFF F., *op. cit.*, p. 228.

• 20 – PLATON, *République*, trad. E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1948, livre III, 401 d.

• 21 – ARISTOTE, *Politique*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1977, livre VIII, 1340 a et b.

• 22 – CACCINI G., *Le Nuove Musiche*, édition et traduction J.-Ph. Navarre, Paris, Le Cerf, 1997, p. 49-51.

• 23 – MONTEVERDI CL., Préface au *Cinquième livre de madrigaux à cinq voix*, in *Correspondances...*, *op. cit.*, p. 241.

• 24 – KANT E., *Critique de la faculté de juger*, § 53, trad. et présentation par A. Renaut, Paris, Aubier, 1995, rééd. GF Flammarion, 2001.

qui la rend à la fois vivante et opaque, merveilleuse et inquiétante ; en un mot dont les Grecs nous ont laissé le sens le plus profond : étonnante. Sa puissance émotionnelle en effet s'affronte constamment à un autre aspect qui semble lui être tout aussi indispensable : la construction et la présentation d'une forme, « forme mathématique, bien qu'elle ne soit pas représentée par des concepts déterminés » écrit dans le même texte Kant qui poursuit : « Reste que les mathématiques n'ont assurément pas la moindre part à l'attrait et au mouvement de l'esprit que produit la musique, mais elles constituent seulement la condition indispensable (*conditio sine qua non*) de la proportion des impressions²⁵. » Semblable tension se trouve aussi dans l'analyse de Schopenhauer sur la musique : « Nous ne pouvons [...] pas nous contenter de voir en elle avec Leibniz un exercice d'arithmétique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il compte. Leibniz a raison de son point de vue, car il n'en considérerait que le sens extérieur apparent et pour ainsi dire l'écorce. Mais s'il n'y avait rien de plus dans la musique, elle ne nous donnerait que le plaisir d'un problème arithmétique dont on trouve la solution exacte ; ce n'est pas là cette joie profonde qui nous émeut jusqu'au fond de notre être²⁶. »

Au-delà des formulations kantiennes ou schopenhaueriennes, on peut considérer que cette dimension émotionnelle est en relation (et en tension) avec une composante plus abstraite, nécessairement plus intellectuelle, formelle, spirituelle et austère, celle du nombre, de la mesure, de la proportion, de la polyphonie, de l'harmonie. Or cette composante pourrait sembler seule l'emporter dans la musique pure, purement instrumentale dès que la présentation de la voix et que la représentation des mots qu'elle énonce ont disparu. Dans son article « Sonate » de l'*Encyclopédie*, Jean-Jacques Rousseau exprime très bien, et de façon exemplaire pour nous, à la fois cet étonnement et cette crainte qu'une des deux dimensions ne l'emporte et n'abolisse l'énergie de la musique et sa puissance d'émotion :

« Aujourd'hui que les instruments font la partie la plus essentielle de la musique, les sonates sont extrêmement à la mode, de même que toutes les espèces de symphonies ; le chant des voix n'en est guère que l'accessoire. Nous sommes redevables de ce mauvais goût à ceux qui voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui ne saurait le comporter, nous ont obligé de chercher à faire avec les instruments ce qu'il nous était impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'une mode si peu naturelle ne durera pas ; la Musique est un art d'imitation ; mais cette imitation est d'une autre nature que celle de la Poésie et de la Peinture ; et pour la sentir il faut la présence ou du moins l'image de l'objet imité ; c'est par

• 25 – *Ibid.*, p. 316-317.

• 26 – SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, livre III, § 52.

les paroles que cet objet nous est présenté; et c'est par les sons touchants de la voix humaine, jointe aux paroles, que ce même objet porte jusque dans les cœurs le sentiment qu'il doit y produire. Qui ne sent combien la musique instrumentale est éloignée de cette âme et de cette énergie? Toutes les folies du violon de Mondonville m'attendriront-elles jamais comme deux sons de la voix de Mlle le Maure? Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont nous sommes accablés, il faudrait faire comme ce peintre grossier qui était obligé d'écrire au-dessous de ses figures, c'est un homme, c'est un arbre, c'est un bœuf. Je n'oublierai jamais le mot du célèbre M. de Fontenelle, qui se trouvant à un concert, excédé de cette symphonie éternelle, s'écria tout haut dans un transport d'impatience, sonate, que me veux-tu²⁷? »

Ici – c'est-à-dire dans cette contestation de la musique instrumentale qui ne touche pas l'auditeur, qui l'ennuie même au point de le laisser errer sur le sens de ce qu'il entend et sur la nature de ce qu'il sent en lui-même –, ici, comme au sein de chacune des époques de la culture occidentale, c'est bien la *vocation* de la musique qui est constamment interrogée, vocation dont les études qui suivent exploreront les enjeux et les différents points de perspectives théoriques – religieux, philosophique, éthique, politique, esthétique et artistique – à partir desquels est posée la question de la valorisation ou de la dévalorisation de l'émotion. Car la vocation doit s'entendre dans tous les sens : *a*) comme destination ou finalité, *b*) comme disposition et essence, *c*) comme sentiment intérieur d'une nécessité ou d'une exigence, *d*) comme appel de l'absolu, *e*) comme émergence de la présence d'une voix. Ce sont toutes ces dimensions qui sont ici convoquées parce que la musique engage non seulement plusieurs conceptions ou définitions de l'art des sons, mais aussi un très grand nombre de manières d'en faire. Dans les discours comme dans les pratiques, le conflit opposant la valorisation et la dévalorisation de l'émotion sera exploré en ces trois niveaux : celui de l'émotion comme effet de la musique sur l'auditeur en son expérience esthétique tant individuelle que collective; celui de l'émotion du musicien ou de l'interprète comme cause de la musique en laquelle ils s'expriment; celui de l'émotion de la musique elle-même, de l'émotion qu'elle contient et qu'elle exprime.

• 27 – ROUSSEAU J.-J., article « Sonate », in DIDEROT D. et ALEMBERT J. d' (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, <http://encyclopédie.eu/index.php/component/content/article?id=622793213:SONATE>, consulté le 14 avril 2016. On trouvera dans le livre de Francis Wolff qui cite ce texte (p. 243) une remarquable analyse de la question de l'émotion musicale dans l'Antiquité et à l'époque moderne. L'auteur y montre de façon tout à fait éclairante la différence entre l'émotion antique et l'émotion moderne, entre une disposition et un caractère invariable de l'humanité et une affection individuelle passagère (p. 240). WOLFF F., *op. cit.*, p. 238-245.

On voit, par là et à plusieurs titres, combien les termes de musique et d'émotion méritent, en plus du singulier dont nous étions partis au début de cette introduction, le pluriel sans lequel l'analyse de leurs rapports demeurerait abstraite. Sans le pluriel, la musique et l'émotion resteraient des entités figées alors qu'elles sont bien plutôt – et c'est sûrement ce qui fait leur solidarité et leur affinité –, non des objets ou des choses aux contours et aux identités bien marqués voire arrêtés, mais des actions, des relations, des mouvements, des aspects, des processus, des événements sans cesse changeants et sans cesse insérés dans des conditions individuelles, sociales, culturelles et historiques de part en part fluctuantes. Sans doute l'expérience émotionnelle de la musique partage-t-elle de nombreux traits communs, et avec l'expérience émotionnelle tout court et avec l'expérience émotionnelle esthétiquement vécue face à toutes les œuvres et face à tous les arts²⁸. De ce point de vue là, l'expérience musicale possède toute la variété, toute la palette – pour utiliser la métaphore picturale – des émotions et de la vie psychologique humaines instruites ou informées par la richesse des cultures humaines. Mais sans doute aussi l'expérience esthétique musicale possède-t-elle une singularité, une émotivité, une force et une temporalité qui lui sont propres en ce qu'elles reposeraient sur l'action et le dynamisme physique des vibrations sonores mettant d'autant mieux en mouvement le corps et l'esprit qu'ils s'y trouvent plongés, qu'ils y font l'expérience très intense, très « prenante » voire « impressionnante²⁹ » d'une liaison et d'une immersion qui durent, se modalisent et changent, enfin qu'ils y font une expérience très diverse et très ouverte reliée ou pas selon les cas, au discours, aux mots, à la scène, aux images et à leur représentation.

Des émotions de la vie ordinaire aux émotions esthétiques

Dans la vie ordinaire, les émotions comme la colère, la crainte, l'envie, la joie, la haine, la jalousie, la pitié, sont des phénomènes psychologiques et physiologiques, des états affectifs puissants accompagnés de mouvements corporels par et dans lesquels nous faisons l'expérience de nous-mêmes sur le mode du pâtre. Comme leur nom l'indique, les émotions en tant qu'« inclinations accompagnées de plaisir et de peine³⁰ » nous meuvent de façon parfois brutale, sans que nous le choisissons et en modifiant notre jugement jusqu'à, parfois, l'obscurcir complètement. Dans le vocabulaire cartésien mais aussi dans son sens strict, elles sont des passions qui

• 28 – SCHAEFFER J.-M., *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

• 29 – Voir LEVINSON J., « Musique et émotions négatives », in *L'art, la musique et l'histoire*, op. cit., p. 81.

• 30 – ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1979, livre II, chap. iv, 1105 b, p. 101.

nous bouleversent, nous altèrent³¹, nous « agitent » et nous « ébranlent »³². Dans le vocabulaire kantien, l'émotion (*Affekt*) se distingue de la passion (*Leidenschaft*) par sa violence, par sa soudaineté et par l'aveuglement qu'elle engendre.

« L'émotion est la surprise causée par l'impression d'où il résulte que la contenance de l'âme (*animus sui compos*) se trouve abolie. Elle est donc précipitée, c'est-à-dire qu'elle croit rapidement jusqu'à un degré de sentiment qui rend la réflexion impossible (elle est inconsidérée). [...] Ce que l'émotion de la colère ne fait pas dans la hâte, elle ne le fera jamais, et elle est facilement oublieuse [...]. L'émotion agit à la manière d'une eau qui rompt sa digue ; la passion à la manière d'un cours qui se terre toujours davantage dans l'excavation de son lit³³. »

Pourtant, et contrairement à l'exacte position de Kant, l'émotion ne saurait complètement nous aveugler dans la mesure où elle est toujours liée à la représentation, à la compréhension et à l'évaluation d'une situation ou d'un objet qui la déclenchent et qui supposent de notre part une action et un comportement : comme le disait Sartre, « la conscience émotionnelle est d'abord conscience *du monde*³⁴ ». Elle est donc à la fois intentionnelle au sens que la phénoménologie donne à ce terme³⁵ et pragmatique au sens où elle intervient dans les motifs de nos actions en étant une source de motivation et un paramètre dans la prise de décision³⁶. Au sein de la vie ordinaire, l'émotion engage une conduite, et donc notre responsabilité ainsi que le sens de notre liberté puisque, quand j'ai peur « face à un mal à venir susceptible de causer destruction ou souffrance », et au sein « d'une proximité imminente »³⁷, j'ai toujours le choix autant que je le peux

• 31 – Cette puissance d'altération est aussi reconnue par Aristote quand il définit l'affection (*pathos*). ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1974, livre Δ, chap. xxi, 1022 b 15, t. I, p. 305.

• 32 – DESCARTES R., *Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, article 28, p. 709.

• 33 – KANT E., *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, trad. P. Jalabert, in *CŒuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. III, § 74, p. 1068.

• 34 – SARTRE J.-P., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965, p. 36-37.

• 35 – Elle renvoie à autre chose qu'elle et qui est donc hors d'elle parce qu'elle le vise. Cette intentionnalité est cependant étonnante dans la mesure où, dans la visée du monde, la conscience émue sent sa propre intimité. Voir RICŒUR P., *Finitude et culpabilité. 1. L'homme faillible*, Paris, Aubier, 1960, p. 100. L'émotion, en revanche, n'est pas intentionnelle au sens ordinaire du terme dans la mesure où c'est toujours une situation qui la provoque et non nous-même volontairement : nous ne produisons pas nos émotions ; nous ne pouvons que nous mettre dans des situations où elles ont une chance d'advenir.

• 36 – Quand je suis attristé par un homme qui souffre, je lui apporte un secours ou un réconfort : ne pas le faire serait enfreindre la morale voire, dans certaines circonstances, le droit.

• 37 – ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. P. Chiron, Paris, Garnier-Flammarion, 2007, livre II, chap. v, p. 288.

entre la fuite, l'appel au secours, l'abandon au tremblement, l'appel au courage de la volonté, à la réflexion et au jugement pour faire face et pour remédier, autant qu'il est possible, à la situation effrayante.

Or, dans l'émotion esthétique, c'est justement l'engagement d'une conduite, et la réponse d'un comportement ou d'une action responsable adéquate à une situation, qui viennent à manquer. Ce n'est pas le fait que l'émotion esthétique soit spécifiquement différente de l'émotion ordinaire, c'est que l'émotion esthétique « produite par médiation représentationnelle (*mediated emotion*) » se trouve dans ce que Jean-Marie Schaeffer nomme « une enclave pragmatique³⁸ » qui suspend la nécessité d'agir parce que nous sommes dans une attitude de contemplation d'un objet qui est fait pour cela et qui s'appelle une œuvre d'art³⁹ : l'œuvre d'art peut donc chercher à produire les mêmes émotions que dans la réalité, – peut-être en créer de nouvelles –, tout en les déconnectant de la nécessité d'agir. Le philosophe américain contemporain Arthur Danto le dit très clairement :

« Il se peut qu'une représentation ayant pour sujet le désespoir d'une mère à la mort de son enfant nous fasse pleurer. Mais celui qui se contenterait de pleurer en assistant à l'événement réel montrerait qu'il est insensible : dans pareil cas, il faut chercher à consoler et à reconforter⁴⁰. »

La représentation en quoi consiste l'œuvre d'art « dépragmatise » donc les émotions⁴¹ ; elle les « dé-moralise » au sens strict ; elle les extrait des intérêts de l'action et de ses enjeux moraux par un transfert métaphorique au plan de l'imaginaire et par la mise à distance que ce transfert engendre en construisant un monde qui possède sa logique propre : le monde et la logique de l'œuvre.

Il est bien connu que ce processus de « démoralisation » que l'on peut nommer aussi de déréalisation a été repéré dès l'Antiquité et qu'il a fourni, par l'interprétation que l'on peut en donner, l'un des principes de la dévalorisation ou de la valorisation de l'émotion esthétique. Du côté de la dévalorisation se place la pensée de Platon, du côté de la valorisation celle d'Aristote.

Pour Platon en effet, c'est parce que l'œuvre déconnecte les émotions qu'elle produit sur le récepteur de leurs enjeux pragmatiques et de leurs conséquences

• 38 – SCHAEFFER J.-M., *op. cit.*, p. 160 ; p. 159 pour l'expression précédente.

• 39 – Cette attitude de contemplation peut aussi être prise devant un objet artificiel ou naturel qui n'est pas fait pour cela (une machine, un paysage, etc.). C'est la raison pour laquelle il faut bien distinguer l'esthétique de l'artistique tout en considérant le premier comme beaucoup plus large que le second.

• 40 – DANTO A., *La transfiguration du banal*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989, p. 161.

• 41 – À bien des égards, cette dépragmatisation selon l'expression de Schaeffer doit beaucoup au désintéressement kantien des paragraphes 2 et 3 de la *Critique de la faculté de juger*, ou à la « conscience détachée » (de la recherche de l'utile et des nécessités d'agir) telle que la conçoit Henri Bergson dans *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1959, p. 1373.

morales, qu'elle libère un plaisir ; mais ce plaisir est condamnable parce qu'il est mensonger. Il est mystifié et mystifiant dans la mesure où il renverse et cache à la fois le sérieux et le souci que suppose toute action effectuée en vue du bien et de la vertu.

« Quand les meilleurs d'entre nous entendent Homère imitant un héros dans l'affliction, qui débite une longue tirade de gémissements [...], tu sais que nous éprouvons du plaisir, que nous nous laissons aller à le suivre avec sympathie, et que nous admirons sérieusement le talent du poète qui nous fait sentir ainsi les émotions les plus vives. Mais lorsqu'un deuil nous frappe nous-mêmes, as-tu remarqué aussi que nous nous piquons du contraire, je veux dire de rester calmes et patients, persuadés que cette conduite convient à l'homme, et qu'il faut laisser aux femmes celle que nous louions tout à l'heure ? Mais a-t-on raison d'applaudir quand on voit un homme auquel on refuserait, on rougirait de ressembler, et qu'au lieu d'éprouver du dégoût, on éprouve du plaisir et de l'admiration⁴² ? »

Les larmes que produit la poésie, la complaisance aux larmes et le plaisir de pleurer qu'elle induit en chacun, détruisent ce que l'éducation construit. L'association aux émotions représentées, ce que Platon appelle aussi la « contamination », renverse l'exigence morale de maîtrise des émotions et c'est d'ailleurs pour cela que cette association et cette contamination sont tout à fait plaisantes : en fournissant de façon saisissante le modèle des explications psychanalytiques, Platon explique que le spectacle et les images artistiques plaisent parce qu'elles lèvent – le temps de leur contemplation – les inhibitions de la vie morale, sociale et politique en « relâchant la surveillance⁴³ » des désirs, des passions et des émotions perpétuellement asséchés et « contenus par force⁴⁴ » dans la vie réelle. On trouverait aussi chez saint Augustin, la même condamnation de l'image, du spectacle théâtral et des émotions suscitées par eux, parce qu'ils font vivre au spectateur une émotion de pitié qui ne pousse pas à « porter secours », et parce qu'en conséquence ils font « aimer les larmes et les douleurs⁴⁵ ».

• 42 – PLATON, *République*, *op. cit.*, t. II, livre X, 605 d-e, p. 284.

• 43 – PLATON, *ibid.*, 606 b, p. 285.

• 44 – PLATON, *ibid.*, 606 a, p. 284.

• 45 – AUGUSTIN, *Les confessions*, trad. P. Cambronne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 818. Citons le texte en entier : « Le théâtre me ravissait avec ses représentations pleines des images de mes misères, aliments du feu qui me dévorait. Comment se fait-il qu'au théâtre l'homme veuille souffrir au spectacle de faits douloureux et tragiques, dont il ne voudrait pourtant nullement pâtir lui-même ? Et pourtant il veut pâtir de la souffrance qu'il en retire comme spectateur, et c'est la souffrance même qui fait sa volupté. N'est-ce pas là étonnante insécurité ? Car chacun est d'autant plus ému qu'il est, au regard de telles passions, moins sain. Assurément, selon le langage ordinaire, on parle, quand on pâtit soi-même, de "misère", et, quand on pâtit avec d'autres de "miséricorde" ; mais, s'agissant de fictions théâtrales, quelle est donc cette compassion ? Ce n'est pas à porter secours qu'est appelé le spectateur ; c'est seulement à souffrir davantage : ces malheurs,

Aristote, au contraire, va libérer les émotions esthétiques de la logique de l'illusion, du désir, de la contamination et de la subversion. L'émotion « produite par médiation représentationnelle » ne sera ni dévalorisée, ni – encore moins – condamnée au nom d'une théorie de la vérité et d'une théorie de la justice individuelle et collective, dans la mesure où le mécanisme d'inversion et de dépragmatisation qu'elle enclenche est le but de l'art, la fonction et la réussite de l'œuvre. Comme l'indique la *Poétique*, l'œuvre – et de façon paradigmatique la tragédie – est un système organisé, un *kosmos*, qui procure au spectateur l'*eusunoiton*, le bonheur du regard, la sérénité d'embrasser un *synopsis*⁴⁶ dont la cohérence interne, l'adéquation avec elle-même et la circularité⁴⁷, « fait disparaître l'absurdité » (*aphanizein to atopon*)⁴⁸ et rend « crédible » (*pithanon*) la fiction pourtant peuplée de choses impossibles ou surprenantes. C'est en tant qu'elle représente des choses pitoyables et effrayantes d'une part, et en tant qu'elle les représente de façon surprenante par un « revirement » (*metabolé*), un coup de théâtre ou une péripétie d'autre part, que l'œuvre produit sur le spectateur un effet de « sidération » (*ekpléisis*) et une attente anxieuse, c'est-à-dire une puissante émotion négative. Celle-ci est cependant et également plaisante et positive parce que le spectateur comprend que, dans l'œuvre – et à l'inverse de ce qui se passe dans la réalité où les événements sont contingents, simplement juxtaposés, voire disséminés – tout advient pourtant causalement : le spectacle tragique qui lui est proposé est un système fictif logiquement agencé où, comme en musique classique, les dissonances entendues sont à la fin résolues ; où le pitoyable et l'effrayant sont mis à distance, stylisés, purifiés par la forme artistique pensée et voulue par le poète. Exactement comme quand nous prenons plaisir « à regarder des images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres⁴⁹ », face à la tragédie, nous prenons plaisir à contempler, non le pitoyable et l'effrayant comme tels, mais leur représentation simplifiée et dépragmatisée. Comme pour les images d'animaux répugnants ou de cadavres, cette purification (*catharsis*) tragique permet de comprendre le pitoyable et l'effrayant liés à l'existence humaine et d'engendrer un plaisir de connaissance que l'art partage avec la science et avec la

tirés de l'Antiquité ou de la fiction pure, sont-ils traités sans que le spectateur en souffre, celui-ci quitte sa place : il est dégoûté, il critique ; mais quand il en souffre, il reste là, attentif et réjoui. Ce que nous aimons, ce sont donc les larmes et les douleurs. »

- 46 – ARISTOTE, *La poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. vii, 51 a 4 et chap. xxiii, 59 a 30.
- 47 – Circularité parce que, selon Aristote, l'action que représente la tragédie est finalisée (organisée téléologiquement) et que la fin (le but) qu'elle accomplit à son terme est nécessairement présente dès le début.
- 48 – ARISTOTE, *La poétique*, chap. xxiv, 60 a 40.
- 49 – ARISTOTE, *La poétique*, chap. iv, 48 b 10.

philosophie. Sans doute (mais ce n'est pas sûr) l'émotion tragique est-elle moins forte ou moins intense affectivement que celle que l'on vit dans la réalité ; mais sans doute aussi (avec plus de certitude) acquiert-elle une prégnance, une densité et une complexité de nuances que nous n'apercevons pas dans la réalité, préoccupés que nous sommes par les nécessités de l'action⁵⁰. Émancipée de ces nécessités, l'émotion est mieux comprise parce que nous y sommes plus attentifs. Dans ce cercle où l'attention et l'émotion se fortifient l'une l'autre parce qu'elles s'isolent de l'action à mener, l'émotion acquiert une sorte de réflexivité et une clarté qui lui confèrent, ainsi qu'à l'œuvre d'art qui la rend possible, une valeur cognitive, une fonction de connaissance. Cette fonction de connaissance n'engendre cependant pas une contemplation entièrement distanciée. Elle s'accompagne aussi nécessairement d'une proximité affective sans laquelle la *mimésis* ne concernerait pas le spectateur et ne produirait aucune identification de sa part, ni aucun effet émotionnel sur lui.

La science suppose une *catharsis* qui lui est antérieure dans la mesure où elle est sa condition de possibilité. Pour étudier les formes d'animaux et même des cadavres, il faut d'abord que le savant se purge lui-même de l'horreur ou du dégoût qu'ils inspirent. Dans l'art au contraire, c'est au sein du mouvement même de construction ou d'instauration d'un monde imaginaire en sa clôture et en sa rupture eu égard à la réalité, que la *catharsis* est pleinement à l'œuvre. Et c'est son opération qui permet de justifier et de valoriser les émotions sur lesquelles elle porte : par elle, les émotions esthétiques nous apprennent quelque chose de nous-mêmes et du monde ; par elle, les émotions esthétiques nous forment, nous instruisent et nous éduquent en transformant les émotions ordinaires, souvent et seulement passions passives et grossières si l'on peut dire, en passions actives, délicates et conscientes d'elles-mêmes qui se cultivent et plaisent. C'est ce processus d'intellectualisation du sentir qui se sent que désigne Descartes quand il écrit, en 1649, que « lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelques fois en nous la tristesse, quelques fois la joie ou l'amour ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination ; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions⁵¹ ». Et c'est ce même mouvement d'affinement des émotions que repère David Hume un siècle plus tard – dans le contexte, tout autre pourtant, de la philosophie empiriste – au sein de son essai *De la délicatesse du goût et de la passion*⁵².

• 50 – Voir SCHAEFFER J.-M., *op. cit.*, p. 161-162.

• 51 – DESCARTES R., *Les passions de l'âme, op. cit.*, art. 147, p. 766.

• 52 – HUME D., *De la délicatesse du goût et de la passion*, in *Essais moraux, politiques et littéraires*, trad. J.-P. Jackson, Paris, Éditions Alive, 1999, p. 37-41.

Des émotions esthétiques aux émotions musicales

Ce qui vaut pour la tragédie, le théâtre, la poésie et la peinture⁵³ dans la *Poétique* semble valoir, pour la musique chez Aristote à la fin de *La Politique*. S'y dessine cependant une inflexion spécifique. La musique possède pour le Stagirite trois fonctions : le divertissement, le délassement ou l'agrément ; l'éducation ; la purification (ou purgation, *catharsis*). Ces fonctions n'ont cependant pas la même importance aux yeux du philosophe et la *catharsis* musicale s'adosse aux particularités des modes musicaux ainsi qu'à la fonction de la musique dans la Grèce antique. Mais surtout, on peut se demander comment la purification musicale peut être compatible avec celle qui opère dans la distance représentationnelle, et vis-à-vis d'un objet conçu comme un tout et donné dans la contemplation. Examinons les trois fonctions de la musique pour mieux comprendre cette inflexion.

a) La musique amuse et délasse ; ce plaisir est « naturel » et s'étend ainsi à tous les âges et tous les caractères⁵⁴ ; l'agrément et le loisir qu'elle propose sont bénéfiques à condition qu'ils ne soient pas une fin en soi mais à condition qu'ils soient utiles au repos du travail et des peines passés⁵⁵. Mais cette finalité ne suffit pas à qualifier la musique et Aristote insiste sur le fait que son influence s'étend jusqu'au caractère moral de l'âme. Aussi les deux autres dimensions (éducative et purgative) doivent-elles être prises très au sérieux.

b) La musique éduque et le fait par ses moyens propres : la mélodie, le rythme et l'harmonie (les modes) – la sonorité des instruments également – agissent sur les émotions. Il convient donc de les modifier dans le sens de l'activité, de la rectitude et de la moralité. Cette modification est possible car « dans les rythmes et les mélodies, il y a des imitations qui se rapprochent extrêmement de la nature véritable d'émotions telles que colère et douceur, courage et modération, avec tous leurs contraires, et les autres qualités morales [...] ; et l'habitude de ressentir de l'affliction ou de la joie à ces pures représentations de la réalité est proche de notre façon de sentir en présence de la vérité des choses⁵⁶ ». Cette considération, notamment sur les modes⁵⁷, se construit avec originalité à la fois dans le fil de la réflexion de Platon au livre III de la *République* et en opposition avec « le Socrate de la

• 53 – À quatre reprises, Aristote affirme, rapidement et comme en passant, que le peintre fait comme le poète ou le poète comme le peintre : chap. II, 48 a, chap. VI, 50 a, chap. XV, 54 b, chap. XXV, 60 b. La rapidité de ces quatre affirmations contraste d'ailleurs de façon tout à fait saisissante avec la destinée qu'elles eurent, puisqu'elles sont à l'origine de la doctrine de l'*ut pictura poesis* si fondamentale pour les arts et la théorie des arts jusqu'au XVIII^e siècle, et sûrement encore aujourd'hui au sein de la pensée des rapports entre le visible et le lisible.

• 54 – ARISTOTE, *Politique*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1977, livre VIII, chap. v, 1339-1340.

• 55 – *Ibid.*, livre VIII, chap. v, 1339 b 15 sq.

• 56 – *Ibid.*, livre VIII, chap. v, 1340 a 15-20.

• 57 – *Ibid.*, livre VIII, chap. VII, 1341 b 20-30.

République », sur la question des modes orgiastiques et passionnels (le phrygien), et des modes relâchés ; la tolérance aux seconds sera fonction de l'âge des auditeurs, quant aux premiers il s'agira de savoir si on peut réguler l'excès de passion. La musique n'est donc pas uniment bonne ou mauvaise, il faut en user au mieux selon les circonstances et les âges, ou pour traiter des cas d'excès ou de possession. Il s'agit donc de penser non « La » musique mais les spécificités de chaque mode approprié à chaque type de mélodie, en suivant la subdivision admise : mélodies morales (*éthikè*), mélodies actives (*praktika*), et mélodies provoquant l'enthousiasme (*patikè*). Selon le mode choisi, la musique peut se faire éducatrice, thérapeutique et cathartique. Si la musique est indéniablement liée aux émotions, le texte d'Aristote a l'immense mérite de préciser que certaines musiques sont liées à certains types d'émotions, et que toutes les musiques et toutes les émotions ne se valent pas.

c) La musique purge ou purifie ceux qui sont sous l'empire d'une émotion. Sous l'influence des mélodies, certaines personnes sont « remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation »⁵⁸. Aristote parle alors de *catharsis*, prenant le terme dans son sens général, tout en annonçant une définition plus claire à venir dans la *Poétique*⁵⁹. Dans cette perspective, on note qu'il indique que la musique peut faire éprouver la crainte et la pitié en « allégeant » les deux émotions et en les « accompagnant de plaisir »⁶⁰. Pour autant, on peut se demander s'il s'agit tout à fait de la même acception et du même mécanisme entre les deux textes et entre les différents arts ; et dans cette perspective on doit considérer trois éléments au moins.

Premièrement, la référence à l'enthousiasme, aux âmes transportées hors d'elles-mêmes, à la différence des modes, au mode phrygien et à l'*aulos*, laisse penser qu'il peut aussi s'agir des rituels de possession et de purification pratiqués dans des contextes religieux.

Deuxièmement et dans cette perspective, il pourrait s'agir alors de guérir l'enthousiasme bachique par les modes et les mélodies bachiques, et les instruments liés (mode phrygien et *aulos*) ; la *catharsis* pourrait alors relever de cette pratique, attestée par Platon dans les *Lois*, où l'on soigne le mal par le redoublement joué, ou chanté, de ce mal :

« Le procédé que l'expérience a fait adopter aux nourrices et dont elles ont reconnu l'utilité pour leurs marmots, c'est aussi celui des femmes qui pratiquent la cure de la frénésie des Corybantes : effectivement, quand les

• 58 – *Ibid.*, livre VIII, chap. vii, 1342 a 5 sq.

• 59 – *Ibid.*, livre VIII, chap. vii, 1341 b 39 : « nous en reparlerons plus clairement dans notre *Poétique* ».

• 60 – *Ibid.*, livre VIII, chap. vii, 1342 a 15.

mères ont quelque intention d'endormir des enfants qui ont le sommeil difficile, ce n'est pas la tranquillité qu'elles leur procurent, mais au contraire du branlement, puisqu'elles ne cessent de les secouer sur leurs avant-bras, et c'est à la place du silence, une mélopée quelconque procédant ainsi sur les jeunes enfants à une sorte d'incantation (*kataulouisi*) analogue à celle qui sert à guérir les transports bachiques, recourant à cette cure de branlement qui unit de la musique à un rythme de danse⁶¹. »

La *catharsis* envisagée ici dans son sens général est cure et guérison d'un transport excessif, la musique mimant, redoublant, actant ce transport dans l'extériorité de l'art, pour mieux en purger intimement l'auditeur (et/ou l'enfant, voire le corybante). La musique agit comme une réplique (*homoïoma*) des états intérieurs⁶². C'est cette réplique qui apaise, soulage et procure du plaisir⁶³.

Troisièmement, et conséquemment, le modèle de la *catharsis* musicale recoupe celui qui ne sera qu'esquissé dans la *Poétique*, tout en s'en distinguant. Comme nous l'avons vu plus haut, l'émotion esthétique purifiée ne semble possible que dans le cadre des arts de l'imitation (*mimésis*), de la représentation ou de la fiction qui, toutes trois, stylisent les sentiments et les « démoralesent » afin d'en éclairer la nature, toutes les nuances et tous les plis pourrait-on dire⁶⁴. La *catharsis* musicale ne semble pas relever de cette dimension distanciée permise par l'unité d'un tout fictionnel ; elle paraît avoir une dimension moins réflexive, plus « médicale » voire physiologique (dont participent le rythme et le son des instruments). Pour autant, elle aussi repose sur la *mimésis*, une *mimésis* qu'on pourrait dire plus fondamen-

• 61 – PLATON, *Les lois*, VII 790 d-e, *Œuvres complètes*, 2 t., trad. L. Robin, Paris, Gallimard, 1950, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 864-865.

• 62 – ARISTOTE *Politique*, *op. cit.*, livre VIII, 1340 a 11.

• 63 – De là les nombreuses discussions sur le possible statut « homéopathique » de la musique chez Aristote et les différences possibles avec Platon. Sur cette question, voir notamment PIGEAUD J., *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 154-185, et MOUTSOPOULOS E. A., « Prévenir ou guérir ? Musique et états orgias-tiques chez Platon », in Kernos 5 | 1992, actes du III^e Colloque international du CERGA, <http://kernos.revues.org/1056?lang=en>.

• 64 – À moins d'avoir l'interprétation, qui nous semble inexacte, de la catharsis que propose Jerrold Levinson dans « Musique et émotions négatives », in *L'art, la musique et l'histoire*, *op. cit.*, p. 97-98 : « Il est sûr qu'en certaines circonstances la vertu d'une réponse douloureuse à la musique, par exemple, c'est qu'elle permet à quelqu'un de purger de façon contrôlée une certaine part d'émotion malfaisante dont il est affligé [...]. Dans une perspective cathartique, la réponse émotionnelle à la musique est désirable parce qu'elle conduit au bien-être mental, cultivant la personnalité future de l'auditeur en lui administrant momentanément et au présent des doses douloureuses de médication émotionnelle. » Même si Levinson renvoie justement le terme de catharsis à son origine hippocratique et médicale, Aristote ne parle jamais de ce qu'on pourrait appeler des doses homéopathiques de douleur qui agiraient comme une mithridatisation. Reconnaissons du moins qu'Aristote évoque l'idée d'un traitement du même par le même.

tales et moins artificielle puisqu'elle n'imites pas les signes des sentiments mais les sentiments eux-mêmes. Aristote soutient en effet :

« le fait que les objets sensibles autres que ceux de l'ouïe, n'imitent en rien les sentiments moraux, par exemple les objets du toucher et du goût; les objets de la vue les imitent mais faiblement car il y a des formes qui possèdent ce pouvoir d'imiter les émotions, mais sur une petite échelle, et tout le monde ne participe pas à des sensations visuelles de cette espèce. Ajoutons que ces objets n'imitent pas les sentiments moraux eux-mêmes, mais les formes et les couleurs créées par l'artiste sont plutôt des signes de ces états moraux, signes qui sont l'expression corporelle des émotions [...]; en revanche, les mélodies renferment, en elles-mêmes, des imitations des idées morales (c'est là un fait évident, car, dès l'origine, les modes musicaux diffèrent essentiellement l'un de l'autre, de sorte que les auditeurs en sont affectés différemment [...])⁶⁵ ».

Quelle est cette évidence? Et quelle est cette gradation qui va du toucher jusqu'à l'audition? L'évidence est que la musique est l'art qui nous émeut le plus diversement et, sûrement, le plus puissamment au point de mettre en mouvement le corps qui danse, qui tape du pied, qui a la chair de poule, ou qui tressaille. La gradation est celle qui va des sens qui ne produisent aucune émotion morale semblable à la joie et à la tristesse par exemple⁶⁶, à la musique passant par le sens de l'ouïe qui engendre directement en nous ces émotions sans la médiation de l'image des choses ou des faits. Il y aurait ici un privilège remarquable de l'ouïe et des arts musicaux aux effets plus directs, plus « immédiats » (au double sens français du terme : sans médiation, et agissant immédiatement) et universels (contrairement à ce qui relève du visuel et des arts de la vue, note Aristote). L'idéal d'une transparence du musical, d'une immédiateté du son s'adressant directement à l'âme, et, partant, l'éloge de la redoutable et magnifique efficacité d'une musique capable de mouvoir les corps et les âmes, tous ces éléments repris sous des modalités diverses, sont omniprésents dans la réflexion sur la musique. Non sans réserves et interrogations.

Une première réserve porte sur la puissance de cette emprise. Pas plus que le terme de mélomane, le beau terme « d'enchantement » n'a d'équivalent littéraire ou plastique, il mêle chant et sort magique à la dynamique entraînante du préfixe (« en »); de nombreuses figures mythologiques illustrent ce pouvoir musical tout puissant et multiforme – le pouvoir orphique ou le pouvoir d'enchantement mortifère des Sirènes, ou bien encore la cruelle lutte des types de musique qu'illustre le combat d'Apollon contre Marsyas et l'écorchement du satyre vaincu. Ce pouvoir est aussi attesté, que ce soit par les cortèges dionysiaques et bachiques

• 65 – *Ibid.*, livre VIII, chap. v, 1340 a 25-40.

• 66 – Le toucher et le goût ne produisent en effet que des sentiments de plaisir et de peine.

de l'Antiquité, ou plus insidieusement et négativement, par la longue histoire des arrêtés pris contre des musiques jugées dangereuses par les pouvoirs en place. Mais la réserve ne porte sur la seule emprise de la musique. Elle porte aussi sur l'ambivalence des émotions qu'elle provoque et suscite, puisqu'elle paraît susceptible de régler ou de dérégler le comportement, de policer et d'apaiser, de réguler ou de déchaîner les passions⁶⁷. L'émotion musicale est tout autant susceptible d'instaurer l'harmonie que la disharmonie au sein du macrocosme (le monde) et du microcosme (l'âme). Elle peut donc être utilisée à des fins tout à la fois thérapeutiques et néfastes. On s'accorde donc à penser depuis l'Antiquité que le charme magique du musical, le *carmen*, peut être remède ou poison (comme tout *pharmakon*), positif ou négatif. Pourtant, comme on vient de le suggérer, cette réserve sur l'ambivalence de « la » musique et de son emprise n'est que le revers d'une généralisation hâtive que les textes et les pratiques aident à lever par une attention accrue aux réalités et modes musicaux, à leur usage et à leurs relations aux émotions.

Une deuxième réserve porte alors sur l'absence supposée de médiations dans l'emprise musicale. Jusqu'à quel point peut-on soutenir une telle immédiateté, et ce privilège ontologique de la musique seule? Est-elle capable, par elle-même, c'est-à-dire sans le concours des mots ou des images, de produire les émotions de pitié ou de frayeur et de les purifier? Sans doute la musique peut-elle exprimer la joie et la tristesse, et rendre l'auditeur joyeux, triste, grave, enthousiaste; mais qu'en est-il de la pitié, de la jalousie, de la colère, du désir amoureux, du deuil, de la honte, du regret, etc.⁶⁸? Ne faut-il pas, pour que s'exprime cette palette d'émotions et pour que l'auditeur la comprenne et la vive, la présence de la voix qui chante les paroles de *La Traviata*, d'*Otello*, du *Combat de Tancrède et Clorinde*, des « Feuilles mortes », etc.? Les musiques de Bernard Herrmann ou de John Williams seraient-elles véritablement terrifiantes et pitoyables sans les images de cris (sans les cris eux-mêmes), de couteau ou de sang d'Alfred Hitchcock (*Psycho*, 1960) ou d'aileton et de mâchoires de requin de Steven Spielberg (*Jaws*, 1975)? Les morceaux du *Deuxième livre de pièces de Viole* (1701) de Marin Marais évoqueraient-ils le « badin », le « désolé », la douleur de la mort, sans les titres que le compositeur leur a donnés? Bref, pour que la musique ébranle les émotions humaines et puisse les épurer, il semble qu'il faille la présence accompagnante de la représentation, présence rendue possible par les images, le langage, le spectacle ou la fiction⁶⁹.

• 67 – Voir SÈVE B., « Pouvoirs de la musique : de l'emprise à l'altération », *Esprit*, janvier 2003, p. 69-83.

• 68 – Voir WOLFF F., *Pourquoi la musique?*, *op. cit.*, p. 101.

• 69 – Dans la *Poétique* d'Aristote, c'est plutôt la musique qui accompagne la fiction tragique dont l'âme, c'est-à-dire l'*arché*, est le *muthos*. La musique relève alors de ce que le Stagirite appelle dans la *Poétique* (chap. vi) des « assaisonnements » (*hédusmata*). Elle a donc un rôle adventice et elle ne

Ainsi, quand Aristote confère à la musique la fonction de purification, c'est sans doute parce que, comme Platon déjà, il est de l'époque où les modes musicaux ne sont pas véritablement détachables de la poésie, des paroles et des voix qui les chantent, et ne sont pas non plus détachables des pratiques rituelles et religieuses qu'ils accompagnent et structurent mais qui leur donnent sens en retour. Comme il n'est pas contemporain de ce que l'on pourrait appeler l'autonomie du fait musical qui viendra beaucoup plus tard, il peut donc leur donner une vertu cathartique et fonder, par-là même, paradoxalement et par un singulier retournement, cette tradition théorique qui vient jusqu'à nous par l'intermédiaire des créateurs et théoriciens italiens du *dramma per musica*⁷⁰, de Rousseau puis de Hegel⁷¹ : la musique est l'art qui agit sur les émotions de l'âme, qui lui communique des émotions, sans la médiation de la figuration, sans celle des signes corporels de ces émotions, sans celle de la représentation des situations les provoquant, ce qui n'implique pas que ce soit sans insertion dans une culture.

La musique, un art de l'intériorité?

Rousseau, qui critiquait l'abstraction ennuyeuse de la musique instrumentale avec toutes ses symphonies et toutes ses sonates, dira ainsi à la fin du même chapitre d'où nous avons extrait l'épigraphe de notre introduction : « L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur [...]. Il ne représentera pas directement [l]es choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant⁷². » La musique est ainsi un art de l'intériorité et de l'âme. Son privilège et sa spécificité ne sauraient cependant dissiper entièrement les difficultés portant sur le statut de l'immédiateté qu'on lui confère. D'une part en effet, si « la musique agit plus intimement sur nous », cette action résulte d'une « substitution ». D'autre part, s'il n'y a pas « représentation directe », il n'y a pas non plus de causalité directe. De fait la musique n'agit jamais comme simple pouvoir physique du son, mais en éveillant nos sentiments; les impressions purement sensuelles ne sont que cause occasionnelle, « ce n'est pas tant l'oreille

fait que contribuer à la *catharsis* théâtrale. On pourrait d'ailleurs dire la même chose de la musique de film. Voir LEVINSON J., *La musique de film, fiction et narration*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Pau, Presses de l'université de Pau, 1999.

• 70 – Voir MONTEVERDI Cl., Préface au *Septième livre de madrigaux* écrite par son frère Giulio Cesare Monteverdi; et Préface aux *Madrigaux guerriers et amoureux*, huitième livre de madrigaux, in *Correspondances, préfaces, épîtres dédicatoires, op. cit.*, respectivement p. 245-255 et 269-271.

• 71 – HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schneck, Paris, Aubier, 1997, partie III, chap. II, p. 120 et suiv.

• 72 – ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues, op. cit.*, chap. XVI, p. 117.

qui porte le plaisir au cœur que le cœur qui porte le plaisir à l'oreille⁷³ ». Cela explique à la fois pourquoi chacun est plus affecté (et l'est mieux) par les airs de sa propre culture, et pourquoi, selon Rousseau, la musique ne doit jamais quitter « l'accent oral » car alors elle devient « plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur⁷⁴ ». En revanche, lorsqu'elle est douce au cœur, son pouvoir émotionnel peut se révéler immense et ce, quelles que soient par ailleurs les qualités musicales de l'air joué. Ainsi en va-t-il du « célèbre *Rans-des Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer devant leurs Troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays ». La musique agit alors comme « signe mémoratif »⁷⁵. Le pouvoir émotionnel de la musique paraît donc énorme, multiforme, étonnant comme on l'a déjà dit. On ajoutera qu'il relève ici pour une part de l'oxymore : son immédiateté résulte d'une substitution et d'une causalité occasionnelle du sonore ; son évidence sentimentale, irréductible et naturelle, est forgée par une culture.

Faut-il alors soupçonner, avec Nietzsche, l'immédiateté musicale et le langage du sentiment de n'être qu'illusions ?

« La musique n'est pas en soi et pour soi tellement significative de notre être intime, si profondément émouvante qu'elle pût passer pour le langage *immédiat* du sentiment ; mais son antique association avec la poésie a mis tant de symbolisme dans le mouvement rythmique, dans la force et la faiblesse du son, que nous avons maintenant *l'illusion* qu'elle parle directement à l'être intime et provient de l'être intime⁷⁶. »

Plutôt que d'en décider, remarquons que tous ces éléments tressent des lignes complexes oscillant entre des oppositions bipolaires : emprise physique ou morale de la musique ? Emprise naturelle ou culturelle du son et de la mélodie ? Cause strictement musicale de l'émotion ou cause occasionnelle, ou encore cause associée

• 73 – *Ibid.*, XV, p. 113, « les couleurs et les sons peuvent beaucoup comme représentations et signes, peu de choses comme simples objets des sens » ; voir aussi chap XIII, p. 105, « Nous donnons trop et trop peu d'empire aux sensations, nous ne voyons pas que souvent elles ne nous affectent point seulement comme sensations, mais comme signes ou images, et que leurs effets moraux ont aussi des causes morales [...] un orateur se sert d'encre pour tracer ses écrits, est-ce à dire que l'encre soit une liqueur fort éloquente ? »

• 74 – *Ibid.*, XVII, p. 118.

• 75 – ROUSSEAU J.-J., « Musique » et « Ranz-des-vaches », *Dictionnaire de musique*, in *Rousseau. Œuvres complètes*, t. V : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 ; dans l'un et l'autre article, Rousseau emploie une orthographe différente : « Rans » ou « Ranz »-des-Vaches, p. 924 et 1006.

• 76 – NIETZSCHE Fr., *Humain trop humain*, I § 215, in *Œuvres*, édition en deux vol. dirigée par J. Lacoste et J. Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, vol 1, p. 551.

à l'extra-musical? Pouvoir d'une musique pure ou pouvoir musical articulé au textuel et/ou au vocal?

Selon Hegel « la musique est de tous les arts, celui qui est le plus apte à se libérer, non seulement de tout texte effectif, mais même de l'expression de tout contenu déterminé pour se donner satisfaction simplement dans une suite, close en elle-même de combinaisons, modifications, oppositions et médiations qui échoient au domaine purement musical des sons. Mais la musique en ce sens reste vide, insignifiante (*bedeutungslos*) et privée comme elle l'est d'un des aspects principaux de tout art, savoir, le contenu et l'expression spirituels, elle ne peut encore à proprement parler être comprise comme art⁷⁷ ». Il y a donc à la fois une puissance et une vulnérabilité spécifique de la musique. Elle est constamment confrontée au double risque de ne pas relever de l'art. D'un côté, comparée à la poésie, l'intériorité de la musique manque de déterminations concrètes; en conséquence, privée du recours aux textes, elle peut être vide et insignifiante. Mais d'un autre côté, sa relation au texte ou à des contenus déterminés ne saurait la ravalier à « un assujettissement tel [... qu'elle] en vienne à perdre la libre pente de ses mouvements et qu'ainsi au lieu de créer une œuvre d'art reposant sur elle-même, elle n'exerce qu'une activité artificielle régie par l'entendement, consistant à employer les moyens d'expression musicaux à la désignation la plus fidèle possible d'un contenu qui a été préparé d'avance en dehors d'elle et sans elle⁷⁸ ». C'est donc par elle-même et au-delà des mots qu'elle peut développer musicalement « une expression chargée d'âme⁷⁹ ». La voix humaine est capable de plonger le froid langage des mots qui « indiquent la représentation d'un contenu déterminé⁸⁰ » dans la source vive du sentiment et de l'émotion sympathiques amenant toute musique à chanter⁸¹. Elle permet donc cette expression pure de l'immédiateté du sentiment au moyen de la mélodie.

« S'il est vrai que la particularité de la sensation ne doit pas faire défaut à l'élément mélodique, la musique n'en doit pas moins, dès lors qu'elle confie au flux des sons la passion et l'imagination, hausser en même temps l'âme qui s'immerge dans cette sensation au-dessus de celle-ci, la faire flotter au-dessus de son contenu et lui créer ainsi une région où peuvent advenir sans obstacle la reprise de son immersion, le pur sentiment d'elle-même. C'est ce qui fait à proprement parler, le véritable *cantabile*, le chant d'une musique. L'enjeu principal n'est plus dès lors seulement le cours de la sensa-

-
- 77 – HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, op. cit., t. III, p. 135-136.
 - 78 – *Ibid.*, t. III, p. 178-179.
 - 79 – *Ibid.*
 - 80 – *Ibid.*, t. III, p. 174.
 - 81 – *Ibid.*, t. III, p. 182.

tion déterminée comme telle, amour, nostalgie, gaieté etc. mais l'intérieur qui se tient au-dessus de tout cela, gagne en expansion dans sa souffrance comme dans sa joie, et jouit de lui-même⁸². »

Ce *cantabile*, si réussi dans la musique italienne, s'effectue dans son élément spécifique – le sensible négatif qui se supprime lui-même, qui disparaît ou apparaît dans l'instant, qui possède une existence éphémère résorbant la matérialité dans un flux d'impressions – qui est aussi le principe de l'intériorité subjective et comme l'étoffe dont elle est faite : le temps⁸³.

De ce développement qui vient buter sur la définition de la musique comme art de l'intériorité – où s'étiole la dimension cognitive – parce que faisant participer l'esprit de l'auditeur à l'émotion, non évoquée, mais imitée ou exprimée, il ressort la double question, d'une part de la nature exacte de l'expérience musicale en tant qu'elle ne porte pas sur un objet assignable, d'autre part, celle de la nature de l'émotion musicale elle-même causée chez celui qui écoute. Dit autrement : y a-t-il une spécificité des émotions musicales non qualifiées⁸⁴ c'est-à-dire déliées des représentations que la chanson, le lied, le madrigal, l'opéra, le cinéma impliquent sur le mode du discours, de la fiction ou de la figuration ? Cette déliaison est-elle seulement possible ?

Pour Hegel en effet, comme on vient de le voir, c'est précisément la puissance propre du musical qui effectue cette déliaison des représentations trop particulières et fixes. C'est la force de la musique de pouvoir se libérer plus que tout autre art de l'expression d'un contenu déterminé⁸⁵. C'est aussi sa fragilité puisqu'elle peut ainsi devenir insignifiante et n'être plus art mais seulement jeu sonore. La musique n'advient donc que dans le double mouvement de la liaison (qui n'est pas assujettissement) à des contenus qu'elle mobilise (textes et représentations, expression de tel ou tel sentiment précis), et de la déliaison qu'elle effectue constamment parce qu'elle est un flux sonore et un art du temps. La musique opère ce double mouvement de deux manières intrinsèquement liées, en élevant le sujet, d'une part au-dessus des contenus déterminés (et des représentations que d'autres arts pourraient procurer), et, d'autre part au-dessus de l'émiettement de la sensation auditive, en requérant donc l'active collaboration de l'auditeur appelé

• 82 – *Ibid.*, t. III, p. 181-182.

• 83 – *Ibid.*, t. III, p. 196.

• 84 – LEVINSON J., « Musique et émotions négatives », in *L'art, la musique et l'histoire*, op. cit., p. 86.

• 85 – HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, op. cit., t. III, p. 169 : « La nature de la musique, elle même, implique que l'on ne puisse, ni ne doive établir et souligner autant que dans les autres arts des points déterminés et particuliers de façon relativement générale. Car la musique a beau accueillir en elle-même un contenu spirituel, et prendre pour objet de son expression l'intérieur de cet objet ou les mouvements intérieurs de la sensation, ce contenu demeure plutôt indéterminé et vague. »

à suivre et à maintenir le développement sonore « qui reste purement éphémère dans son existence sensible » (contrairement à des figures spatiales posées en vis-à-vis d'un spectateur) : « Elle captive de ce fait la conscience, qui n'ayant plus aucun objet face à elle, est emportée elle aussi dans la perte de cette liberté par le flot continu des sons ⁸⁶. » Or dans et par cette capture, « le sujet est élevé dans l'œuvre et mis en activité dans le centre de son existence spirituelle ⁸⁷ ». Le sujet est donc reconduit à lui-même par un affinement et une jouissance de ses capacités, et cela dans une libération par rapport à l'attachement habituel aux représentations. La musique ne se laisse donc lier (assujettir) à aucun objet ou contenu ; elle ne se réduit jamais à l'expression d'une émotion particulière, mais elle captive et libère à la fois ; une émotion et une jouissance spécifiques en résultent donc.

On retrouve alors – et comme en une boucle, mais en inversion – certaines des qualités proprement esthétiques que nous avons notées. L'émotion esthétique, analysée dans le rapport à l'image ou aux arts de la représentation, se caractérisait par la possibilité d'une dépragmatisation, d'une « démoralisation », qui tenait le spectateur à distance de ses intérêts immédiats et existentiels ce qui lui permettait d'en avoir une compréhension épurée ou affinée. La musique peut sembler relever elle aussi de cette « dépragmatisation » puisqu'elle emporte le sujet dans le flux des sons, et, par là, le tient hors de son immédiateté quotidienne. Dans ce transport et cette immersion, le sujet libéré des attaches particularisantes trouve à la fois une expansion dans la souffrance, dans la joie ou dans telle ou telle émotion parce que ces dernières ne sont plus arrimées et limitées par une représentation. Le sujet possède ainsi la possibilité de mieux jouir de lui-même en savourant la temporalité. Descartes notait également que la fiction et la représentation peuvent procurer un plaisir de sentir et un plaisir redoublé de se « sentir sentir ». Musicalement et dans cette possibilité de jouir de soi, il y aurait ainsi une sorte de réflexivité même si elle ne s'accompagne pas d'une distance ou d'une clarté cognitive.

Émotion et compréhension musicales

Une telle dilatation des émotions, une telle expansion de l'intériorité, comporte toujours le risque de faire glisser l'auditeur dans une extase facile s'il se laisse passivement emporter dans le flux sonore ou dans les transports du subjectivisme qu'il favorise. Comme s'il répondait à Hegel en s'opposant à l'expression subjective, et comme s'il souhaitait retourner à l'épure émotive construite chez Aristote par l'appréhension d'une totalité ordonnée par et dans l'œuvre, Boris de Schlöezer

• 86 – HEGEL G. W. F., *Cours d'esthétique*, op. cit., t. III, p. 141.

• 87 – *Ibid.*

stigmatise l'auditeur qui, convaincu de goûter la musique, « l'oublie pour le flux intérieur qu'elle déclenche en lui, pour l'illusion d'un enrichissement, d'un accroissement et d'une liberté qui lui sont octroyés gratuitement, à la seule condition de rester passif, de se laisser emporter, ou bercer⁸⁸ ». L'expansion, la dilatation de l'être intérieur, cette capture qui libère des représentations particulières ne sont que des manières « de s'écouter, ou plutôt de s'abandonner à une vague euphorie à la fois sentimentale et sensuelle, traversée d'émotions fugaces, d'élan sans objets, d'impressions internes⁸⁹ ». Au contraire selon Schläezer, l'auditeur doit être actif et concentré afin de comprendre la musique comme une totalité unifiée et organique, ce qui est tout autre chose que de se laisser porter par un flot sonore et une série successives d'impressions auditives.

« Je ne comprends cette série sonore, autrement dit, je n'en découvre le sens, qu'à partir du moment où je parviens à la saisir en son unité en effectuant la synthèse; et l'acte intellectuel de synthèse opéré, je me trouve en face d'un système complexe de rapports qui s'interpénètrent mutuellement, système où chaque son et groupe de sons se situent au sein d'un tout, y assument une fonction précise et acquièrent des qualités spécifiques du fait de leur multiple relation avec tous les autres⁹⁰. »

Il y a donc une dimension cognitive de l'attitude esthétique⁹¹ et la dimension intellectuelle d'appréhension de la musique se voit restaurée; cela est d'autant plus remarquable que la musique est déliée des représentations extramusicales; elle est appréhendée dans le contenu immanent d'une structure close sur elle-même au sein de son engendrement organique. Ainsi « l'œuvre instrumentale, parfaite du point de vue formel, dont tous les membres procèdent du tout, est un système hermétiquement clos sur lui-même où rien d'impur ne se glisse, d'extra-musical, veux-je dire⁹² ». Ce parti schläezerien prolonge la perspective formaliste exprimée notamment par Hanslick pour qui « la forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous on ne peut l'appeler ni forme ni fond, il n'est qu'un effet, qu'une résultante⁹³ ».

Pour autant, ici comme précédemment, on se gardera de raidir les positions des uns et des autres et l'on fera trois remarques à la fois pour nuancer ces positions, conclure notre introduction et pour ouvrir et unifier sur les études suivantes.

• 88 – SCHLÄEZER B., *Introduction à J.-B. Bach, op. cit.*, p. 13.

• 89 – *Ibid.*

• 90 – *Ibid.*, p. 23-24.

• 91 – *Ibid.*, p. 60.

• 92 – *Ibid.*, p. 242.

• 93 – HANSLICK E., *Du beau dans la musique*, Leipzig, 1854, trad. fr. Ch. Bannelier, Paris, Bourgeois, 1986, p. 135.

Première remarque. Même pour le formaliste le plus austère, la déliaison n'est jamais aussi radicale qu'elle ne le semble et demande à être pensée avec nuances. Ainsi Hanslick admet-il à propos des poèmes symphoniques de Liszt que « personne n'est si obtus qu'il refuse au compositeur la stimulation poétique que représente la référence à un thème extérieur. La musique, certainement ne sera jamais capable d'exprimer un objet défini, ou de représenter ses caractéristiques essentielles d'une façon telle qu'on pourrait la reconnaître sans le titre ; mais elle peut en prendre l'impression fondamentale, et, lorsque le titre est donné, en présenter une allusion, sinon une représentation graphique. La condition principale est que la musique reste fondée sur ses lois et demeure spécifiquement musicale, faisant ainsi, même sans le programme une impression claire et indépendante⁹⁴ ». Et même si Schloëzer pointe le problème posé par l'incompatibilité de la parole et de la musique, il se « refuse à admettre qu'une chanson populaire, un lied de Schubert, une mélodie de Fauré, un choral de Bach soient des monstres esthétiques », et il cherche à penser comment et pourquoi ils sont bien des œuvres musicales, mais d'un genre particulier⁹⁵.

Deuxième remarque. On notera que même dans la perspective d'une musique écoutée pour elle-même, voire « pure », l'émotion n'est pas exclue ; au contraire, un certain type d'émotions spécifiquement musicales peut naître de la beauté formelle, de la dynamique des intensités, du jeu des tensions et des détentes, des attentes et des résolutions. Schopenhauer le relevait déjà, insistant sur le fait qu'« une série de purs accords serait fastidieuse, fatigante et vide », que « la musique consiste toujours dans la perpétuelle succession d'accords qui nous troublent plus ou moins, c'est-à-dire qui excitent nos désirs, et d'accords qui nous apportent plus ou moins de calme et de contentement⁹⁶ » et il en tirait argument pour une « métaphysique de la musique ». Dans un tout autre contexte, Leonard B. Meyer donne à cette dimension une place centrale en insistant à la fois sur la tension entre attente et résolution, et en l'éclairant par la théorie de la *Gestalt* qui peut s'appliquer à la musique parce qu'elle est un art du temps et qu'à chaque moment de l'œuvre, l'auditeur est placé en situation d'attente par rapport à ce qui va suivre⁹⁷. L'auditeur attend « que les formes soient aussi “bonnes” que possible,

• 94 – HANSLICK E., *Aus den Concert-Saal, Kritiken und Schilderungen*, Vienne/Leipzig, Braumüller, 1897, p. 124- 139 : « Les poèmes symphoniques de Liszt », trad. fr. in *Le sens de la musique*, éd. Violaine Anger (collaboration de Jan Willem Noldus), 2 vol., Paris, Éditions rue d'Ulm, 2005, t. II, p. 255.

• 95 – SCHLÖEZER B., *Introduction à J.-B. Bach, op. cit.*, p. 244.

• 96 – SCHOPENHAUER, A., *Le monde comme volonté et comme représentation, op. cit.*, livre III, § 39 : « De la métaphysique de la musique », p. 1198.

• 97 – MEYER L. B., *Émotion et signification en musique, op. cit.* Voir aussi la préface de J.-J. Nattiez qui ouvre l'édition de la trad. fr. de l'ouvrage (Actes Sud, 2011). Dans cette préface, p. 24 pour la citation qui suit.

c'est-à-dire qu'elles satisfassent aux critères de régularité, de symétrie et de simplicité dont les études gestaltistes démontrent qu'ils contribuent à la satisfaction de l'esprit ». Plusieurs principes interviennent pour construire la signification : d'abord, l'auditeur attend quelque chose qui, selon un principe de probabilité résultant des éléments mais aussi des écarts déjà mis en œuvre, se réalise ou ne se réalise pas (ce sont les « significations hypothétiques ») ; ensuite, il réinterprète ce qu'il vient d'entendre en fonction de ce qui est effectivement proposé juste après (ce sont les « significations évidentes ») ; enfin, à la fin de l'audition, il est en mesure de saisir l'œuvre dans sa globalité (c'est la « signification déterminée » ou « globale »). Dès lors, il est possible de jouer avec ces attentes et, en vertu de ce principe, Meyer établit plusieurs lois – « loi de la prégnance », « loi de la bonne continuation », etc. – à partir desquelles jaillissent les émotions. Ces principes sont universels ; cependant, le rôle joué par l'apprentissage culturel ou la dimension sociale (« l'ensemble préparatoire ») dans la perception musicale, est fondamental. Un plaisir proprement musical résulte de l'attente comblée ou déjouée, du fait qu'on anticipe (ou non) la dynamique musicale, et la musique comme développement de potentialités temporelles procure ainsi une émotion spécifique. Mais ce n'est pas seulement dans le suivi et la reconnaissance de ce seul développement qu'elle le fait et l'on peut aller plus loin si l'on admet, avec Schläezer, que la compréhension musicale nous hausse même au-dessus du seul flux temporel pour saisir l'œuvre en sa totalité. On la reconstruit certes au cours de son développement dans le temps, mais, parce qu'on en effectue la synthèse, on la saisit comme étant « hors du temps » et telle qu'elle existe réellement en la totalité de ses parties⁹⁸. Cette saisie intellectuelle qui permet de comprendre une réalité objective indépendante de nos projections subjectives, procure « un plaisir éclairé, sublimé par la chose comprise et à laquelle j'apporte mon adhésion ». Ce plaisir peut culminer dans la « joie [...] dont la nature dépend de ce qui m'est révélé et à quoi je participe dans la mesure de mes capacités⁹⁹ ». Cette joie est donc doublement spécifique, spécifiquement musicale, et spécifiquement liée à la découverte et à « l'adhésion » à telle ou telle composition, à telle ou telle structure sonore unique, irréductible. Non seulement, l'émotion n'est donc pas du tout exclue par la compréhension, mais elle en résulte au contraire (« comprise, l'œuvre musicale est génératrice de sentiments, d'émotions »). Plus encore, elle en dépend puisqu'« on n'est ému "musicalement" que par une chose que l'on a reconstruite, à laquelle on a collaboré¹⁰⁰ ». La compréhension de l'œuvre « élargit et enrichit notre conscience au point que l'on peut alors parler d'extase, mais d'une extase

• 98 – SCHLÄEZER B., *Introduction à J.-B. Bach, op. cit.*, p. 27.

• 99 – *Ibid.*, p. 56.

• 100 – *Ibid.*, p. 30-31 (pour cette citation et celle qui précède).

en quelque sorte équilibrée et mesurée ». Cet équilibre résulte de l'articulation de l'objectif et de la participation du sujet ; un tel équilibre peut pourtant être qualifié d'extatique car il permet de goûter à la fois le parcours sonore temporel et la réalité de l'œuvre hors du temps. On rejoindrait ici, quoique différemment, le début de notre introduction et ce que Stravinsky désigne comme « une émotion d'un caractère tout à fait spécial », émotion résultant de la construction musicale et de ce qu'elle instaure un ordre entre l'homme et le temps. C'est bien là le propre de la musique qui, pour le dire avec Boucourechliev « crée, invente un temps *autre*, qui n'est pas son support, mais sa substance même, rendue sensible par le sonore¹⁰¹ ».

Troisième remarque enfin. On peut refermer notre analyse et ouvrir les études qui vont suivre en notant l'omniprésence de la dimension axiologique qui sous-tend chacune des positions que nous avons examinées. La question de l'émotion en musique est indissociable de celle d'un double présupposé : présupposé sur sa valeur, mais plus largement, sur la valeur (et la défense) de la musique en tant qu'art. C'est cette dignité toujours menacée du musical qui se joue ici et là, oscillant entre une prétention sémantique extra-musicale et la prétention inverse de procurer un divertissement d'ordre sonore et sensoriel¹⁰², oscillant entre la révélation de l'intériorité subjective et l'appréhension d'une réalité objective.



Dans les pages que l'on va lire, c'est ce présupposé et cette oscillation que le lecteur explorera, interrogera et verra à l'œuvre. Dans la mesure où ils engagent directement, non seulement les déterminations de la musique et des musiques, mais aussi les propriétés de la création, de l'exécution et de l'expérience musicale individuelle et collective, ils seront nécessairement envisagés de différents points de vue : philosophique certes mais aussi éthique, politique, religieux, esthétique et artistique. Ils mobiliseront les savoirs et les méthodes de la musicologie, de la philosophie de l'art, de la littérature comparée et des langues afin de contribuer à une meilleure compréhension de ce qui met en mouvement les pouvoirs de la musique.

L'ouvrage que le lecteur tient dans ses mains – et qui est le rassemblement des actes d'un colloque organisé à l'université Rennes 2 les 24 et 25 mars 2014 dans le cadre des travaux des équipes de recherche CELLAM (Rennes 2), Histoire et

• 101 – BOUCOURECHLIEV A., *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1955, p. 199.

• 102 – On se rappelle que Kant donne « la musique sans texte » comme un exemple de beauté libre (*pulchritudo vaga*) parce qu'elle n'est pas asservie à la relation représentationnelle (la musique avec texte relèverait, elle, de la beauté adhérente), mais pour autant il hésite sur la position à lui accorder : art du beau jeu des sensations ou jeu de simples sensations agréables ? La réponse dépendra de l'importance accordée à cette condition *sine qua non* de la forme mathématique que nous relevons en début de texte.

Critique des Arts (Rennes 2), Centre Victor Basch (Paris 4), et du projet « Pouvoirs des arts. Expérience esthétique, émotions, savoirs, comportement » financé par l'Agence Nationale de la Recherche – se déploie alors en quatre moments.

Un premier temps vise à appréhender conceptuellement et historiquement la relation entre musique et émotion. Affect (*affetto*, *Affekt*), passion, sentiment (*Gefühl*), émotion (*emotion*) : les dénominations et les acceptions diffèrent selon les époques et les aires culturelles ; chacune engage des présupposés théoriques et des linéaments axiologiques qu'il convient d'appréhender.

Le deuxième temps consiste à étudier plus en détail certaines époques qui, soit sous la forme d'une promotion, soit sous celle d'une réticence (voire d'un interdit), ont posé les termes du débat de façon particulièrement cruciale.

Le troisième temps s'attache au moment même où peut se déployer l'émotion musicale en explorant les cadres, les dispositifs, les pratiques, et les rôles joués par les différents acteurs impliqués (compositeur, interprète, auditeur, etc.).

Le dernier temps porte plus spécifiquement sur le rapport favorable ou circonspect que tel et tel type de musique ou genre musical entretient avec l'émotion : opéra, musique instrumentale, jazz, rock, musiques électroacoustiques ou sur support.

L'ouvrage s'achève enfin sur une conclusion intitulée « L'orchestre des émotions ». Grâce à elle, la réflexion collective qui s'inaugure ici et qui interroge le statut, la ou les valeurs de l'émotion dans les discours sur la musique, s'ouvrira à la musique même : explorant la nature de la large palette des émotions portées par les instruments de musique ou créées par eux, cette conclusion tentera de revenir à la source de l'émotion musicale, c'est-à-dire aux sonorités, aux timbres, à la texture, à la puissance ou à l'intensité dont la musique est faite et qui, corporellement et affectivement, nous touchent.