

DOI 10.4267/2042/46989

**CULTURE****La musique, pourquoi la musique ? Ou la question sans réponse***Jean-Marie André*

36, avenue Carpentier, F-62152 Hardelot Plage

andrejeanmarie67@gmail.com

*A Camille A.*

*"Je suis résolument convaincu qu'il est impossible de parler de la musique...  
 Dans la musique comme dans la vie, il n'est vraiment possible  
 de parler que de nos propres réactions et perceptions".*

Daniel Barenboïm

"Impossible mais pas encore suffisamment impossible..." aurait ajouté Samuel Beckett! Il y a quelques années, au sortir du Musée d'Art Moderne de Paris et d'une rétrospective vertigineuse de Pierre Bonnard, je m'étais posé la question du pourquoi d'une préférence pour la musique malgré un intérêt certain pour la peinture, la sculpture voire la littérature ou le théâtre. Je me posais d'autant plus la question que je venais de terminer le rangement difficile d'enregistrements et de livres sur la musique dans ce qui était devenu mon nouveau (mais petit) bureau. Dans mon entourage, certain(e)s se posaient même une toute autre question : "mais pourquoi autant d'objets aussi lourds et encombrants pour une substance aussi éphémère et volatile que le son"? *Pourquoi la musique ?* La réponse pourrait être dilatoire en faisant référence au mot grec μουσική qui entend la musique comme art des muses recouvrant la poésie, le chant, la musique, la peinture et la sculpture. L'opéra, synthèse de cet art des muses, répondrait bien à cette définition. Mais alors, me direz-vous: *pourquoi la musique ?* Parce que j'aime la musique. *Mais pourquoi aimez-vous la musique ?* Parce que j'en ai toujours écouté. *Mais pourquoi en avez-vous toujours écouté ?* Parce que mon père m'en faisait beaucoup écouter. *Pourquoi ?* Parce que j'aimais ça. *Vous avez déjà donné cette réponse pourquoi ?* Parce que cela me faisait plaisir. *Pourquoi ?* Parce que j'étais ému en écoutant de la musique. *Pourquoi ?* Parce que. *Pourquoi parce que ?* Parce que... Cette question est d'autant moins innocente qu'elle touche à l'essence même de la philosophie du son et de sa phénoménologie. Henri Heine, poète et critique musical célèbre du XIX<sup>ème</sup> siècle, en avait fait tout autant en évoquant la situation intermédiaire de la musique entre la pensée et le phénomène. *Phénomène* étant pris au sens philosophique du terme, d'une réalité sensible par opposition au *Noumène* qui lui est une réalité intelligible. Le phénomène, en bref, n'est pas une illusion mais ce qui apparaît à notre conscience.

## L'inné et l'acquis du pourquoi

Je ne sais plus quand j'ai écouté de la musique pour la première fois. J'ai l'impression d'en avoir toujours entendu autour de moi. J'ai, de ce fait, la plus grande difficulté à dire quand elle a commencé dans ma vie. L'émotion musicale la plus lointaine qui émerge dans ma mémoire est liée au premier concert auquel j'ai assisté avec mon père, violoniste amateur, à l'âge de huit ans. Je me souviens de *l'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas et de la violoncelliste blonde, blonde qui m'avait déjà beaucoup impressionné. J'en ai encore les oreilles et les yeux ronds. Puis ce fut à l'âge de 10 ans l'achat de mon premier disque 33 tours, *la V<sup>ème</sup> Symphonie* de Beethoven dirigée par Arturo Toscanini à la tête du N.B.C. Orchestra chez RCA. Je l'ai écouté probablement "mille et trois fois" et dirigé à peu près autant de fois. Pour le second disque, il a fallu attendre l'anniversaire suivant. Vu l'état du premier disque, ce fut peut-être un peu long ! J'avais, hormis la fierté de ma sortie du magasin avec le disque sous le bras, totalement oublié l'émotion ressentie à l'écoute de ce disque quand elle m'est réapparue, brutalement, longtemps plus tard en entendant le *presto* du troisième mouvement du *X<sup>ème</sup> quatuor à cordes* de Beethoven. Je me contenterai de ce seul exemple pour ne pas dériver de l'émotion musicale dans l'émotion du souvenir. La musique a occupé et occupe toujours une grande partie de mon espace-temps vital. Je dirais qu'en matière de musique, je suis croyant mais non pratiquant ! Je paraphraserai François Mauriac [1] en disant que "je suis ce que Stravinsky appelait un illettré de la musique car je suis pratiquement incapable de déchiffrer la moindre partition musicale". Pas tout à fait cependant car je suis capable d'annoncer sur un clavier avec même un certain plaisir. Plaisir, insuffisant néanmoins, pour m'empêcher d'écouter exclusivement la musique interprétée par les autres et surtout celle interprétée par ma petite fille pianiste. Chaque souvenir agréable ou douloureux est associé à une musique. Cela va du *Requiem* de Mozart à *Aline* de Christophe, en passant par *Tommy*, l'opéra des Who. J'ai le souvenir d'avoir préparé l'Internat en écoutant, en boucle sur bande magnétique de l'époque, le *Requiem* de Mozart par Karl Boehm. Depuis la liste des *Requiem* s'est, pour moi, allongée et pourrait faire l'objet d'une parodie de *l'Air du catalogue* du *Don Giovanni* de Mozart.

Toute médaille ayant son revers, j'ai eu un "penchant prosélyte" qui a certainement paru fâcheux à certain(e)s. En grattant un peu, le mot "prosélyte" ne convient qu'imparfaitement. J'ai, en réalité, toujours aimé vouloir faire "écouter mes écoutes" jusqu'au jour où j'ai pris conscience avec l'aide de Peter Szendy [2] qu'"entendre-écouter" autrui était aussi impossible et que faire "écouter mon écoute" était impossible. Maintenant, je passe du Bach à ceux qui l'aiment... enfin, j'essaie. J'ai surtout l'impression de rechercher l'amitié de celles et ceux qui aiment Bach ! J'envie les interprètes qui arrivent à faire écouter leur écoute en arrangeant, en adaptant les partitions musicales. L'exemple le plus significatif étant, peut-être, celui de Stanley Kubrick. Dans *Barry Lindon*, vous y entendrez le *Trio numéro 2 en mi bémol majeur* de Schubert pour piano, violon et violoncelle, comme jamais vous ne pourrez l'entendre en concert. Chaque instrument a été triplé ou quadruplé. Tout le monde n'est pas Stanley Kubrick. Ainsi au cinéma, on peut regarder-voir, ou on peut voir-regarder. Mais au concert, on ne peut pas entendre-entendre, on ne peut pas entendre écouter ni même écouter quelqu'un écouter. L'écoute est inexorablement silencieuse. En effet, qui d'autre que moi est capable de savoir ce que j'éprouve en écoutant de la musique ou en la pratiquant exceptionnellement et sans témoin ? Car je ne suis rien d'autre que mon cerveau avec en plus, nées de mon désir, toutes les illusions qu'il s'invente !

## L'essence de la musique ou qu'est-ce donc que la musique ?

Pourquoi la musique ? La question étant bien embarrassante, je vais tenter de la contourner en essayant, après tant d'autres, de poser une autre question: qu'est-ce donc que la musique ?

**Henri Heine [3] dans la Gazette d'Augsbourg** se la posait en effet dans sa chronique musicale du 21 janvier 1838. "Cette question m'a occupé hier soir pendant des heures avant de m'endormir. C'est une étrange chose que la musique. Je dirais volontiers qu'elle est un miracle. Elle est entre la pensée et le phénomène : comme une médiatrice crépusculaire, elle plane entre l'esprit et la matière, apparentée à tous deux et pourtant différente de tous deux ; elle est esprit, mais esprit qui a besoin de la mesure du temps ; elle est matière, mais elle est matière qui peut se passer de l'espace". Nous n'en saurons pas plus et en définitive si Henri Heine ne sait pas ce qu'est la musique, il dit savoir ce qu'est la bonne musique et encore mieux ce qu'est la mauvaise musique car "de cette dernière, il nous en est venu davantage aux oreilles". Pour étayer sa démonstration, il évoque deux mélomanes au cours d'un dîner, au restaurant à Marseille, se disputant en fredonnant avec conviction, tour à tour, les airs de Rossini pour l'un et de Meyerbeer pour l'autre. Chacun voulait, par l'exemple, convaincre l'autre de la supériorité de son musicien. Pour Heine, cette confrontation est la seule possible car toute parole est vaine, technique, cuistre, pédante. Mais cet exemple, aussi amusant soit-il, n'apporte aucune réponse à la question de la belle et bonne musique.

**Vladimir Jankélévitch dans La musique et l'ineffable**, se pose la même question avec l'exemple de Gabriel Fauré à la recherche du "point intraduisible de la très irréalisme chimère qui nous élève au-dessus de ce qui est" [4]. Et Jankélévitch d'ajouter : "A cette époque, Fauré écrivait le second mouvement de son premier quintette". Il se posait la question de savoir ce qu'est la musique et il ne savait même pas ce qu'elle était ni même si elle était quelque chose !" Il y a, dans la musique, ajoute-t-il, une double complication génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux bien faite pour entretenir notre perplexité". "La musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle. Elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée ? Ou bien est-elle un langage chiffré ou comme le hiéroglyphe d'un mystère ? Ou peut-être les deux, ensemble ? Mais cette équivoque essentielle a aussi un aspect moral. Il y a un contraste déroutant, une ironie et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical. La dérisoire contradiction renaît insoluble entre les pouvoirs de la musique et l'ambiguïté de la musique ! Le charme que la musique exerce est-il une imposture ou le principe d'une sagesse ?". La conclusion de Vladimir Jankélévitch est dans le titre *La musique et l'ineffable*. Il répond en cela à Henri Heine. Il nous reste le Littré, le Robert et le Larousse mais la question, pour l'instant, va rester sans réponse car celle-ci n'y est pas.

**Emmanuel Kant: du "jugement de goût" au sentiment du "Sublime"**. A l'entracte ou à la sortie d'un concert, d'une représentation d'opéra, les avis péremptoires fusent en cascade : c'était "tellement mozartien" ou "tellement wagnérien" ou "il, ou elle était sublime ou immonde". Le jugement évoqué par Heine et par les auditeurs des concerts et d'opéras entre dans le champ de l'esthétique. Cette discipline philosophique  $\alpha\iota\sigma\theta\eta\sigma\iota\varsigma$  ou sensation, née en Grèce avec Pythagore et Platon, a reçu ses lettres de noblesse à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle en Allemagne avec Baumgarten en 1758, puis Kant en 1790 et sa *Critique de la faculté de juger* [5]. Les jugements péremptoires, évoqués plus haut, y sont étiquetés "jugements de goût". Avec l'esthétique, partie intégrante de la philosophie s'intéressant au beau, le concept d'œuvre d'art n'est pas une œuvre d'art, le concept du "beau" n'est pas beau et contrairement à ce que pense l'esthète, le beau n'est pas une pensée.

Dans la *Critique de la faculté de juger*, publiée en 1790, Kant fait la différence entre le jugement de goût déjà évoqué et le jugement de préférence, entre le sentiment du "beau" et le sentiment du "sublime". Quand un spectateur et/ou un auditeur dit "je préfère Tino Rossi à Mozart", il émet un jugement de préférence et risque de passer carrément pour un plouc ! Encore que... Tino Rossi chantant le "*Deh vieni alla finestra, o mio tesoro*" du *Don Giovanni* de Mozart reste un des sommets du kitsch !

Quand un spectateur et/ou un auditeur dit : "c'est beau" devant une œuvre d'art, il émet un jugement de goût parfaitement subjectif. Le sentiment du "beau" ne génère pas un plaisir intéressé relevant de l'agrément ou de l'utilité mais au contraire, il génère un plaisir désintéressé c'est-à-dire indépendant de toute fin. Kant parle de "finalité sans fin". Le sentiment du "beau" relève "du libre jeu des facultés de l'imagination et de l'entendement qui se conviennent à la faveur d'un même objet". De ce sentiment du "beau", formel (car lié à la forme de l'objet), désintéressé (car sans finalité), non arbitraire (car non adossé à un concept et dépendant de ce fait de notre seule volonté et de notre seul libre choix), découle un jugement de goût subjectif qui revendique à l'universalité dans une "contemplation tranquille". La musique tend elle aussi à l'universalité et l'*Hymne à la Joie* de la IX<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven pourrait vous en convaincre.

Quand un spectateur-auditeur dit : "c'est sublime", il émet un jugement plus complexe. Le sentiment du Sublime est lui aussi, désintéressé, non arbitraire et aspire à l'universalité. Il repose sur "l'harmonie paradoxale" de l'imagination et de la raison. Harmonie d'autant plus paradoxale qu'elle naît de la tension contradictoire et violente de ces deux facteurs. L'imagination du spectateur-auditeur est poussée jusqu'à l'extrême limite de son pouvoir de compréhension simultanée au-delà de laquelle il sature. Cette imagination découvre alors les limites de la raison en subissant une violence qui la "bloque" en l'empêchant de réfléchir la forme de l'objet. Le spectateur-auditeur dit alors "ça me dépasse". Pour Kant, le "sublime dynamique" à la différence du "sublime mathématique" se réfère, à la force et à la puissance qui donnera au "sublime" une dimension morale. Nous sommes physiquement insignifiants face à la toute-puissance de la nature : montagnes rocheuses escarpées, orages et éclairs terrifiants, volcans en éruption, tsunamis et ouragans aux noms poétiques. Face à ce "sublime naturel", que Kant mettait au-dessus du "sublime artistique", la raison nous donne le courage de nous mesurer à cette apparente toute puissance du "sublime naturel" parce que Pascal avait déjà pensé que "l'homme est un roseau pensant". En notre conscience, s'élève alors notre indépendance par rapport à la nature et notre supériorité sur celle qui nous humilie. Notre faiblesse physique est surmontée par cette force morale et toute manifestation de celle-ci débouche sur le "sublime". Le "sublime" n'est pas dans l'objet mais dans le spectateur-auditeur. Celui-ci vit en lui ce "blocage" et cet "épanchement" dont il n'a même pas conscience. Dans le "sublime" tout se déroule dans la fulgurance, la violence voire le tragique. Il me semble impossible de ne pas le rapprocher, avec Georges Bataille, de la fulgurance de la jouissance orgastique de l'Éros et de la violence du *Beau-Bizarre* baudelairien parfaitement illustré par le final du *Die Soldaten*, de Zimmerman donné naguère à l'Opéra Bastille.

Hegel dans son *Esthétique* [6], consacre sur les 1 297 pages de cet ouvrage, 121 pages des plus pertinentes à la musique. Pour lui, la musique naît du choc ébranlant l'inertie de la matière en un tremblement vibratoire à l'origine d'un son de nature abstraite qui résonnera au plus profond de notre être. La musique à la différence de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, est évanescence et immatérielle. L'éphémère instant sonore de la musique s'éteint aussitôt né. La musique n'est ni dans les trois dimensions de la sculpture et de l'architecture, ni dans les deux dimensions de la peinture mais dans le point. Point à chaque

fois unique parce qu'il ne reviendra jamais. C'est pourquoi l'émotion du concert reste sans commune mesure avec le plaisir éprouvé à l'écoute ou à la réécoute d'un CD ou d'un DVD. Au concert, nous vivons une succession d'instantanés émotionnels dont la force est intimement liée à leur extrême labilité, à la conscience d'un moment magique qui ne se reproduira plus. Avec le disque, notre écoute est plus analytique car il nous est possible de revenir en arrière, d'écouter l'œuvre en boucle en essayant de la saisir. Au concert, nous sommes saisis par la musique. Pour Hegel, l'élément premier de la musique est le rythme et son élément fondamental la mélodie, le rythme devant l'harmonie car le battement de la vie passe avant la mathématisation du son. L'oreille n'entend jamais l'onde sonore selon sa fréquence mathématique parce qu'elle lui parvient par la médiation du timbre de l'instrument. La même note jouée par un instrument à cordes pincées, frottées, frappées, par un instrument à vent, ou à percussion, engendre par sa couleur sonore un effet esthétique différent bien que sa fréquence mathématique soit identique. Tous ces instruments ont le privilège d'être les plus proches de l'instrument idéal qu'est la voix humaine qui est " l'instrument le plus libre et par sa sonorité le plus parfait". Sa théorie esthétique ne l'a pas conduit à préférer un art conceptuel où les mots priment sur la musique. Au contraire, il se pâmail de ravissement à l'écoute de la pure mélodie virtuose de l'opéra italien, alors que la profondeur de la musique allemande l'ennuyait. Si pour Hegel le réel était rationnel, il faisait une exception de taille pour la musique car la puissance de l'émotion musicale est telle qu'elle échappe à toute conceptualisation et à toute logique. Il se disait plus sensible à la fugacité du temps présent qu'à la continuité de la ligne mélodique en écrivant à son épouse : "Si seulement je pouvais entendre encore une fois ce morceau".

**Wittgenstein dans *Leçons et conversations*** avait en 1938, sur l'Esthétique ou "science du beau", un avis iconoclaste [7]. Il regrettait qu'une telle "science" n'inclue pas la question "quelle sorte de café a un goût plaisant ?". Pour lui des mots comme "merveilleux, beau, charmant, magnifique" sont des adjectifs employés comme des interjections et pourraient être remplacés par "ah" ou "oh". Il est possible de regarder l'écriture technique d'une œuvre et dire si elle est conforme aux canons de cette écriture. Wittgenstein prend l'exemple de la coupe d'un vêtement. "S'il est coupé selon des règles professionnelles strictes et s'il est conforme à ces règles, je peux porter un jugement esthétique. A la rigueur, je peux trouver qu'il me va bien : c'est tout". Le jugement esthétique fait appel aux mots "juste" ou "correct" mais pas aux mots "beau" ou "charmant" ou "magnifique". J.P. Sartre dans *L'Imaginaire* [8] avait en 1936 une approche plus nuancée. Pour lui, existent deux consciences. Une conscience *réalisante* qui s'intéresse et s'attache au réel de l'écriture de l'œuvre, de son interprétation, de son enregistrement en vue de sa diffusion ultérieure. Mais le "réel n'est jamais beau" ajoutait Sartre rejoint sur ce point par Wittgenstein. Sartre s'en dissociait sur le fait que la beauté d'une œuvre ne peut être saisie que sur un mode imaginaire par une conscience *imageante*. Ces deux manières " réalisante ou imageante", qu'a la conscience de se donner ses objets, ces deux "rapports au monde" sont exclusifs et permettent de mieux saisir les points de vue différents de ces deux philosophes.

**René Char et Claude Lévi-Strauss.** René Char pensait que le langage avait une double vie. Une fonction de communication dans le vocabulaire quotidien et technique ainsi qu'une fonction esthétique avec la poésie. La musique elle, n'a qu'une fonction esthétique. Une phrase de prose peut ou ne pas faire partie d'une œuvre d'art. Une phrase musicale est en revanche une phrase artistique. Cela peut être de l'art de plus ou moins bonne qualité, de la musique savante ou de la musique populaire mais la musique ne sera jamais la prose. La musique est un langage et le langage musical a, lui aussi, une syntaxe, une sémantique et ses métaphores. Pour Claude Lévi-Strauss dans *Regarder. Écouter. Lire* [9], le langage musical a

lui aussi, ses caractères élémentaires à savoir le son et a aussi ses phrases. Le son n'a pas de sens. Il n'est pas beau ou laid et entre les sons et la phrase il n'y a rien. Un accord de deux sons à la tierce n'a jamais signifié "du pain" ou "du vin" dans quelque pays que ce soit. La musique n'a pas besoin de dictionnaire. En revanche, le dictionnaire des termes musicaux n'est pas une œuvre musicale. Le mot *musique* est comme toute entité linguistique une entité à deux faces, faite de l'union du son et du sens, ou, pour faire chic, du signifiant et du signifié. Vient alors l'heure d'entrer dans l'herméneutique et son interprétation du sens. Les règles de l'Harmonie ont exprimé la façon dont les gens souhaitaient entendre les accords sonner. Les plus grands compositeurs ont écrit conformément à ces règles. Les jugements esthétiques portent sur la musique écrite suivant ces règles en sachant que chaque grand compositeur les a fait évoluer en les transgressant. Porter un jugement esthétique, ce n'est pas se contenter de rester bouche bée et de dire "oh comme c'est merveilleux". Ceci implique un apprentissage, une culture. Si je n'ai pas appris ces règles, je ne serai pas en mesure de porter un jugement esthétique. Apprendre les règles change toutefois le jugement. Si vous n'avez pas appris l'harmonie, vous pouvez quand même détecter une dissonance dans une suite d'accords et donner un jugement esthétique. L'émotion, dans un grand nombre de cas, peut-être le *primum movens* de ce passage du jugement de goût au jugement esthétique.

## L'émotion et l'essence de la musique

Pour **André Comte-Sponville** dans son *Dictionnaire philosophique* [10], l'émotion est un affect qui est le nom commun et savant des sentiments, des passions, des désirs et des émotions, en bref, de tout ce qui nous affecte agréablement ou désagréablement. Un affect est comme l'écho en nous de ce que le corps fait ou subit. Le corps sent, l'âme ressent. Nos affects sont souvent des passions, parfois des actions. Une émotion est un affect momentané qui nous meut plus qu'il ne nous structure, comme le ferait un sentiment. Cet affect cependant ne nous emporte pas comme le ferait une passion. Les passions peuvent être source d'émotions. Les émotions peuvent être source de sentiments et de passions. Les frontières entre ces différents affects sont floues et ce flou est essentiel à l'émotion : si l'on y voyait absolument clair, on ne serait pas ému. Évoquer l'émotion peut amener immédiatement à l'esprit ce flux, véhiculé par la publicité actuelle, d'émotions mercantiles : "l'émotion pure", "l'émotion rare" du matériel Hifi, des CD et DVD et autres accessoires.

Beaucoup d'êtres humains semblent pouvoir vivre sans musique et surtout donnent l'impression de ne pas s'en porter plus mal. Pour d'autres, ce sera le contraire. Certaines musiques ne sont pas que des partitions musicales ni que des enregistrements musicaux. De purs moments d'émotion peuvent nous élever vers les sommets sans aller jusqu'à utiliser le mot de transcendance. Tous mes rapports avec la musique ont été marqués par cet apprentissage et leur qualité ne dépend que de ma capacité à retrouver l'intensité de ces premières émotions. La réponse au *Pourquoi?* est peut-être là : retrouver le choc et la pureté des premiers instants, la magie du premier choc musical. De retrouver l'extraordinaire émotion qu'il y a dans une œuvre transmise à nous par un chef dont le cœur brûle mais dont la tête reste claire et lucide. Avec l'opéra, l'émotion engendrée par la voix, la musique, le décor, l'action théâtrale fait place à une véritable transe. La fin d'un opéra libère toutes ces tensions, emmagasinées au plus profond de notre corps, dans un brouhaha indescriptible. Aussi, affirmer que toutes les grandes œuvres musicales ont déjà été écrites, n'a d'autre but que de se tenir paresseusement à l'écart d'un foisonnement possible dont on ne sait pas s'il ne nous précipitera pas dans de nouvelles émotions avec la musique et l'opéra contemporains. Comme le disait Hanslick [11] : "le beau est beau et reste beau même quand personne ne le voit ni le

contemple. Il existe pour le plaisir de celui qui le contemple et non par suite de ce plaisir". Ce que je pense de Mozart, de Bach ou de tout autre musicien contemporain n'ayant pas la moindre importance ni le moindre intérêt, je n'ai pas la prétention de dresser un inventaire ni d'effectuer le classement des dix meilleurs musiciens depuis les origines des temps ou, pour être bien ancré dans mon époque, d'établir la liste des dix musiciens les plus vendus. Je continuerai inexorablement à illustrer le propos de Louis Ferdinand Céline : "Au commencement n'était pas le verbe. Au commencement était l'émotion". En parlant de l'émotion générée par la nostalgie du temps, de l'espace, de l'amour perdu, du deuil, Proust, passionné de musique s'il en fût, ajoutait : " il y a dans ce monde où tout s'use, où tout périt, une chose qui tombe en ruines, qui se détruit encore plus complètement en laissant encore moins de vestiges que la beauté : c'est le chagrin". Je continuerai à parler de l'émotion de la dignité avec Beethoven, de l'émotion joyeuse et spinozienne de Bach avec son acceptation du réel. Je reprendrai ce magnifique texte de *Seul dans Berlin* d'Hans Fallada [12]. "Pendant cette promenade matinale, dans la cellule de la prison de la Gestapo de Berlin, promenade qui se prolongeait de dix heures à midi, le Docteur Reichardt chantait tout bas et Quangel avait pris l'habitude de prêter l'oreille à ce qu'il fredonnait. Parfois, il sentait se devenir assez fort pour braver n'importe quelle épreuve et Reichardt disait alors *Beethoven*. Parfois, Quangel sentait une joie et une légèreté incompréhensibles et qu'il n'avait jamais connues auparavant et Reichardt disait *Mozart*. Puis, les sons qui venaient de la bouche du musicien se faisaient graves et engendraient comme une douleur dans le cœur de Quangel ; ou bien il se sentait reporté au temps de son enfance, quand il accompagnait sa mère à l'église : il avait alors toute la vie devant lui et c'était pour accomplir une grande tâche : *Jean Sébastien Bach* disait alors Reichardt". Lorsque cette recherche du beau, de l'émotion, ne sera plus pertinente, nous n'aurons plus qu'à nous taire et à retourner à nos cavernes car la médiocrité de l'art commercial enlaidira à jamais nos vies. La musique en particulier comme l'art en général est ce qui rend la vie plus importante que la vie.

## Et si la musique n'était que cela ? Une émotion

### Il est impossible de dissocier la musique de l'émotion et des sentiments

L'auditeur ému de joie ou de tristesse, rempli d'enthousiasme ou profondément ébranlé est lot commun aux concerts ou après l'écoute d'un enregistrement. Tous les arts ont le pouvoir d'agir sur nos sentiments mais aucun art ne touche comme la musique notre esprit (pour ne pas utiliser le mot âme) avec autant de rapidité et d'intensité. Un poème, un texte, une sculpture, un tableau entraînent de façon médiate les mêmes sentiments de joie et de douleur. L'action de la musique est plus rapide, plus directe, plus intense : elle est immédiate et nous envahit. Si l'on est obligé d'en entendre ou d'en exécuter alors que certaines douleurs morales nous étreignent, la musique peut avoir l'effet d'un acide sur une blessure profonde. Primo Lévi dans *Si c'est un homme* [13] nous rappelle qu'à Noël, quand le petit orchestre d'Auschwitz venait interpréter les chants traditionnels de Noël dans les baraquements des femmes déportées, la plupart de celles-ci hurlaient de douleur : "taisez-vous, foutez le camp". Elle peut avoir l'effet inverse comme dans la *Leçon de musique* de Vermeer avec ce texte calligraphié sur le couvercle ouvert du clavecin : *la musique, compagne de la joie, médecine de la douleur*. Le morceau musical peut aussi bien être un adagio lugubre, une danse brillante : nous ne pouvons nous libérer de ces sonorités ; nous ne ressentons plus la forme de la pièce musicale mais les sons touchent tous nos sens.

### **La musique éveille des sentiments, engendre des émotions mais ces sentiments et ces émotions ne sont pas contenus dans la musique**

L'étude philosophique d'un art conduit à la recherche de ce qu'il renferme, de ce qui constitue son essence. Chaque art utilise un ensemble d'idées propres qui sont rendues perceptibles par des moyens spéciaux: le son, la parole, la couleur, la matière. Chaque œuvre d'art incarne donc une idée déterminée du beau. Cette idée, la forme qui la rend sensible, l'unité grâce à laquelle elles font un tout, sont des conditions nécessaires à la notion du beau, conditions qui doivent être la base de toute étude philosophique d'un art quel qu'il soit.

Le beau musical ne réside ni dans les sentiments du compositeur, ni dans ceux de l'interprète, ni dans ceux de l'auditeur mais dans la contemplation pure de la forme musicale. La forme musicale est un ensemble de "formes sonores en mouvement" pour reprendre la formule d'Édouard Hanslick dans *Du beau dans la musique* [11]. Il ajoute: "le beau n'a, en général, aucun but car il n'est autre chose qu'une forme, laquelle, à la vérité, peut être employée aux buts les plus divers suivant le contenu qu'elle porte en soi, mais qui, intrinsèquement n'a d'autres fins qu'elle-même". Le compositeur peut éprouver des sentiments en créant mais seul comptera la forme musicale. Le chant intérieur et la chaleur humaine du compositeur lui permettent de modeler cette forme. La matière spirituelle des sons permet à la personnalité de celui qui les pétrit d'y laisser son empreinte. Rien n'empêchera les traits de caractère dominants chez le compositeur (la sentimentalité, l'énergie, la gaieté etc.), d'apparaître et de se révéler par les choix de certains rythmes, de certains accords harmoniques, de certaines transitions et certaines tonalités. Le *ré* mineur chez Bach est solennel et dramatique. Le *la* majeur chez Mozart est associé au sentiment de fraternité universelle. Mais le *do* mineur n'exprime pas les mêmes émotions chez Mozart que chez Beethoven. Chez Mozart, elle génère le sentiment d'angoisse ; chez Beethoven, elle évoque la forte affirmation de soi. En bref, elle permet à chaque compositeur d'avoir un style comme on peut parler d'avoir un caractère. La saisie du beau musical nécessite enfin un véritable travail objectif d'analyse esthétique pour aller au-delà du jugement de goût. Seul, un réel entraînement à la perception active de la musique peut nous permettre de nous attacher à "l'œuvre pour elle-même".

### **Que signifie : aimer la musique et n'y a-t-il qu'une façon légitime de l'aimer ?**

Celle de ceux qui cherchent seulement le plaisir de l'oreille ? Celle des savants que la technique d'abord intéresse rejetant, comme le fait Igor Stravinsky, les illettrés de la musique incapables de déchiffrer la moindre partition et qui ne jugent des sons que par l'ébranlement émotionnel qu'"ils en reçoivent" ? Celle des musiciens professionnels ou amateurs ? Celle des passionnés de musique enregistrée, cherchant à leur insu, une complicité vitale et quotidienne ? Ces amateurs sont-ils capables d'aimer la musique pour elle-même ? Pour ceux-ci, François Mauriac écrivait dans *Mozart et autres écrits sur la musique* [1] que la musique enregistrée "éveille des souvenirs, ressuscite des morts, fournit à chacune de leur passion le chant dont elle a besoin. L'enregistrement est toujours là pour orchestrer la vie secrète d'un être humain qui s'il était capable de déchiffrer une partition, serait obligé de tenir compte des intentions strictes du compositeur. Son ignorance de la technique lui permet d'abuser de l'œuvre qui lui est délivrée, de la solliciter dans le sens de son désir, de l'étouffer, elle qui devrait échapper au temps, sans l'éphémère impureté d'une vie" [1].

La réponse à ces questions n'est pas écrite dans le marbre ou le vinyle. Sans doute, un vrai musicien est-il intéressé par la seule technique et se moque peut-être bien de savoir si ce qu'il éprouve coïncide avec ce que l'auteur a voulu dire, pourvu qu'il voie "comment c'est fait". Un amateur, au contraire, est un homme qui n'aime pas la musique pour elle-même mais que la musique passionne dans la mesure où elle le modifie et lui permet de mettre de la distance entre lui et le malheur, entre lui et la mort, qu'il soit savant ou ignorant. Ces deux familles d'esprit "s'entendent mal" en général, toujours pour des raisons différentes, surtout peut-être quand ils admirent le même chef d'œuvre. Heureux ceux qui, tout en n'ignorant rien de la technique musicale, peuvent dire comme Baudelaire dans les *Fleurs du mal* : "la musique souvent me prend comme une mer". J'ajouterai comme une mer ou une mer(e) qui nous enveloppe, nous immerge. La musique pure est dans la résonance. Elle sonne et (ré)sonne en revenant en écho sur elle-même et sur nous-mêmes. Cette immersion dans les ondes sonores comme dans la mer s'étale sur sept octaves (Je rappelle, à titre indicatif, que les ondes électro-magnétiques de la lumière ne vont que du rouge au bleu). Cette immersion sonore nous enveloppe et nous caresse en échos simples ou complexes, en échos de rétention-anticipation ou enfin en échos transparents. Ce triple écho étant la matrice même de la musique pure, tous les grands compositeurs en ont usé avec génie voire abusé.

### Et si la question était sans réponse?

Je dirais qu'après avoir tenté d'écarter dans un premier temps, l'émotion de mes souvenirs, car "on ne badine pas avec les souvenirs" disait Glenn Gould, je constate que le *pourquoi de la musique ?* et le *qu'est-ce que la musique ?* semblent tourner autour du souvenir de l'émotion de la découverte de la musique et/ou d'une musique. Cette tentation de vouloir à tout prix retrouver cette émotion perdue débouche sur une quête toujours insatisfaite, probablement vaine mais plus forte que tout.

Déjà le banquier-musicien américain Charles Ives, né en 1874, mort en 1954, avait posé la même question sans lui donner de réponse dans une brève œuvre musicale : *The Unanswered Question* écrite en 1906. Il avait répondu sans répondre en posant lui aussi une nouvelle question : *où va la musique ?* Mais la question non formulée était : *pour y arriver faut-il abandonner la tonalité au profit de l'atonalité ?* La musique tonale depuis Jean-Sébastien Bach est un système de classement très fort des sons, producteur de dissonances. Ce système génère deux types de plaisir. Le premier est d'entendre une fin de mélodie à laquelle on s'attend et qui rassure car on entend ce que l'on doit entendre, le second est aussi d'entendre ce que l'on n'avait pas prévu d'entendre. Un accord dissonant ne devant pas appartenir à la tonalité de base surprendra l'oreille. A la béatitude, succède l'inquiétude rapidement dissipée par la résolution de la dissonance. Le second plaisir qui surprend finit lui aussi par rassurer l'auditeur dans un monde qui n'a pas changé ou presque pas car dans la psychologie de la tonalité, l'oreille a une appétence pour l'ordre et aspire naturellement à la consonance tonale.

En 1908, Gustav Mahler en écrivant sa *IX<sup>ème</sup> symphonie* nous donnait sa réponse à la question de Charles Ives en disant que la société de ce *XX<sup>ème</sup>* siècle débutant allait mourir, que la tonalité musicale allait mourir et que lui-même n'allait pas très bien et allait mourir aussi de son endocardite d'Osler. Arnold Schönberg, le père du dodécaphonisme, répondra à cette même question de Charles Ives en 1908 en écrivant les trois pièces atonales pour piano Opus 11. Au moment-même où la tonalité était abandonnée par Schönberg, le peintre Kandinsky, après avoir assisté le 2 janvier 1911 à la création de ces œuvres, abandonnait lui, la perspective pour l'abstraction. Avec cette musique, les accords ne vont plus appartenir à une

ou plusieurs tonalités à la fois. De plus, aucune tonalité ne pourra plus être décelée dans un accord ou un groupe d'accords. La hiérarchie des notes du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach fait place à l'égalitarisme des sons. L'égalité des sons et leur atomisation peuvent rendre difficile l'écoute et l'effort peut devenir trop important engendrant un sentiment de solitude et d'angoisse pure car sans objet, apparaissant comme une porte ouverte sur le néant. A la montée et au relâchement des tensions de la musique tonale s'opposent les clusters ou accumulations d'énormes crescendos amoncelés les uns sur les autres sans progression harmonique. La musique atonale nous entraîne dans une sorte d'exil permanent alors que la musique tonale nous emmène en territoire connu où l'on peut s'y perdre tout en sachant que l'on va retrouver par un détour inattendu la note dominante reine et maîtresse.

Igor Stravinsky répondra, aussi à cette question de Charles Ives, le 29 mai 1913 au théâtre des Champs Élysées de Paris avec *Le Sacre du Printemps*, en privilégiant l'autre élément fondamental de la musique tonale, à savoir, pour Berlioz déjà, le rythme et sa succession de notes de durées différentes.

En 1935, Alban Berg dans son *Concerto pour violon à la mémoire d'un ange*, réintroduit, en faisant coïncider les accords de la musique sérielle avec ceux du langage tonal, la nostalgie de la mélodie et toute l'émotion qui l'accompagne. Les frontières rigides entre ces deux musiques deviendront avec le temps extrêmement lâches. En particulier avec Benjamin Britten qui fut à la fois grand admirateur de Berg et compositeur "tonal" génial. Mais presque un siècle plus tard, la question reste toujours sans réponse. Aujourd'hui en effet, deux grands courants divisent la création musicale : la musique tonale ou *Nouvelle musique*, volontiers consonante avec Philip Glass, John Adams et Aaron Jay Kernis, pour n'en citer que quelques uns et la musique atonale dont, pour ne citer que lui, Pierre Boulez est le *Maitre (...sans Marteau ?)*. Mais la nostalgie mélodique reste et restera encore longtemps comme le sentiment musical par excellence de la musique tonale ou atonale. La mélodie étant une succession logique de sons de hauteurs différentes dont les rapports ou intervalles permettent une perception globale. Elle reste le principe fondamental de la musique dont elle est la composante horizontale dans la "successivité", l'harmonie étant sa composante verticale dans la "simultanéité". L'art de la mélodie ne s'enseigne pas, sa beauté échappe à l'analyse : elle est la manifestation supérieure de la musique.

Mais puisque toutes ces questions sont restées sans réponse, je pourrais peut-être, avant de conclure, poser une ultime question avec l'espoir de pouvoir y répondre: "*mais d'où vient la musique ?*". Les premiers sons entendus par l'être humain ont été (très probablement) ceux produits par la nature : le vent, le bruit des cascades et des torrents, le bruit continu des vagues toujours changeant à une écoute attentive, le murmure des feuillages des arbres, les bruits de la forêt, des éclairs de l'orage, des éruptions volcaniques, du craquement des glaciers, les cris des animaux, le chant des oiseaux dont la complexité sonore est apparue avec sa transcription, à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, par Olivier Messiaen. Le paradoxe est que tous ces sons ne sont pas de la musique et que la musique n'est pas faite que de sons. L'hominien a donc essayé d'imiter et de reproduire ces sons avec les instruments qu'il a créés à partir de la nature (bambou, sureau...), des produits de sa chasse (peaux qui, séchées, ont permis la percussion, os longs, vessies...), des progrès de la technique (à l'âge de bronze) afin d'accompagner ses luttes (dans le but de survivre en chassant, pêchant ou en trucidant ses ennemis), ses deuils, et peut-être ses tentatives de séduction de la femme de Cro-Magnon ou du Neandertal. Petit à petit, le besoin d'une notation musicale est apparu au XIX<sup>ème</sup> siècle avant J.C. en Mésopotamie, en Égypte et même en Chine. La "musique savante" avec son organisation des sons était née pour culminer en l'an mille après J.C., en Europe, avec les premières partitions

musicales de Guido d'Arezzo. Cette musique savante dans le cadre de la tonalité a tout fait pour imiter la nature, pendant que la peinture faisait la même chose dans le cadre de la perspective, plus exactement, pour la transposer en associant pensée logique et émotion intuitive. Sans cette association, il n'y pas de musique mais une suite de notes. Euclide avait inventé la ligne droite qui n'a jamais existé dans la nature. Elle est pourtant bien utile pour la représenter ! Les nuages ne sont pas des cercles, les arbres des cylindres, les montagnes des cônes et pourtant, ces formes géométriques sont retrouvées dans toutes les œuvres dessinées ou peintes. Les musiciens ont tous voulu "imiter-transposer" le chant de la nature et l'émotion qui en découle : le chaos *Des Eléments* de J.F. Rebel, le déluge d'*Il Diluvio* de Michelangelo Falvetti, l'orage de *la Pastorale* de Beethoven, le coucou dans la nuit de la 1<sup>ère</sup> *symphonie* de Mahler, la mer telle que Verdi, Wagner, Debussy, Sibelius et Britten ont voulu nous la faire entendre. La musique savante, comme la géométrie euclidienne, leur a permis de transposer la *fractalité* du réel avec "sa géométrie du hasard sauvage et du déterminisme chaotique" de Thomas Mandelbrot [14]. Pour "simplifier" le réel, cette transposition a utilisé des techniques dont parfois l'extrême complexité défie chaque jour les interprètes. L'émotion est l'essence de la musique mais l'essence de l'émotion est dans l'être humain lui-même et dans son rapport à la nature et à l'apparition de l'autre. Le compositeur et chef d'orchestre américain, Léonard Bernstein a même imaginé dans *La question sans réponse* une origine plausible à celle-ci à partir des écrits du linguiste américain Noam Chomsky [15]. Le premier bébé hominien découvrant la faim a émis un MMM... pour attirer l'attention de sa mère, puis ouvrant la bouche pour saisir le sein a continué par MMM...AAA... Le premier mot élémentaire était né : mater, mutter, mother, madre, mamma. Après la tétée, la mère, dans un lent mouvement de balancement, a fredonné quelques phonèmes : BB peut-être. Le bébé oubliant le désordre naturel des sons accidentels va alors s'endormir avec ces "fredons". La mélodie, la berceuse, le chant viennent de naître dans cette première émotion satisfaite transitoirement. J'aimerais bien que cette théorie ou manière de voir les choses devienne une théorie scientifique. J'aimerais bien mais les avis sont partagés dans ces *terra incognita* des origines. Pour les uns dont Pascal Quignard dans *la Leçon de musique*, "c'est le premier cri qui est le premier son et en ce sens, la musique n'est pas ce qui suit la vie mais la précède. La musique a précédé l'invention des monosyllabes ! Pour les autres, dont Claude Lévi-Strauss et le psychanalyste Guy Rosolato, le langage précède la musique et la voix maternelle est le "premier modèle du plaisir auditif" qui se trouve à l'origine des phénomènes mis en jeu lors de l'écoute musicale. Cette question restera probablement et définitivement sans réponse. J.S. Bach devenu aveugle en 1749 nous donne la sienne un an avant sa mort, dans le 14<sup>ième</sup> et dernier contrepoint inachevé de son *Art de la Fugue*. De la dernière note haute qu'il a tracée sur la partition, avant de poser sa plume, il n'y a plus qu'à plonger de ce *fa*, pour l'éternité, dans le silence qui est peut-être une, voire la réponse possible à la question initiale !

## Références

1. Mauriac F. Mozart et autres écrits sur la musique. Saint-Julien, Edition Encre Marine, 1996.
2. Szendy P. Écoute, une histoire de nos oreilles. Edition de Minuit, Paris 2001.
3. Heine H. Mais qu'est-ce que la musique ? Babel, Paris 1997 n° 298.
4. Jankélévitch V. La musique et l'ineffable. Le Seuil, Paris 1983.
5. Kant E. Critique de la faculté de juger. J. Vrin éditeur, 1986 p49-80, p84-154.
6. Hegel GWF. Esthétique. Tome 1(4637) et 2(4638). Livre de Poche.

7. Wittgenstein L. Leçons et conversations – 1992, Folio essai n° 190.
8. Sartre J.P. Dans L'Imaginaire. Folio-Essais n°47 p 343-72.
9. Levi-Strauss C. Regarder. Écouter. Lire. Plon, Paris 1993.
10. Comte-Sponville A. Dictionnaire de la Philosophie. PUF 2001.
11. Hanslick E. Du beau dans la musique. Éditions Christian Bourgois, Paris 1987.
12. Fallada H. Seul dans Berlin. Folio n°3977 2004 p.476-477.
13. Lévi P. Si c'est un homme. Press Pocket N°3117, 1997.
14. Mandelbrot B. Fractales, Hasard et Finance. Champs Flammarion, Paris 1997.
15. Bernstein L. La question sans réponse. Éditions Robert Laffont, Paris 1982.