

## chapitre 8

### dialectique de « l'intériorité sonore »

Le musicien en revanche ne fait pas abstraction de tel ou tel contenu. Il le trouve dans le texte qu'il met en musique, ou, s'il est plus indépendant, revêt un certain état d'âme sous la forme d'un thème musical qu'il configurera ensuite. Toutefois, le domaine propre à ses compositions demeure l'intériorité plus formelle, le pur acte sonore; et l'approfondissement de ce contenu devient moins un acte plastique tourné vers l'extérieur qu'un retour à la liberté propre à l'intérieur, un laisser aller hors de soi en soi-même et, dans maint domaine musical, l'assurance d'être en tant qu'artiste libéré du contenu<sup>1</sup>.

L'affirmation de Hegel, qui distingue dans ses cours d'esthétique la musique de la sculpture, « acte plastique tourné vers l'extérieur », formule un dilemme auquel la musique, c'est-à-dire « l'intériorité sonore », ne saurait échapper. Car lorsqu'elle a pour « domaine propre » l'« acte sonore pur » et indépendant, la musique s'émancipe d'un contenu dont elle exprime la signification, pour l'intériorité, dans l'acte sonore. Mais cette émancipation devient en même

1. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, édition F. Bassenge, Francfort s./Main, s.d., tome II, p. 266. Nous traduisons dans ce chapitre, pour des raisons de cohérence, l'ensemble des citations de Hegel.

temps déperdition et dessèchement. Hegel rejette inlassablement la musique absolue, celle qui est dénuée de tout contenu, comme étant « vide » et « dépourvue de signification ».

De date récente, en particulier, la musique est revenue à son élément propre en s'arrachant à toute teneur claire pour soi. Mais son pouvoir sur la totalité de l'intériorité n'en est que plus affaibli, car la jouissance qu'elle peut apporter dès lors ne se consacre plus qu'à un aspect de l'art : le simple intérêt pour ce qui est purement musical dans la composition et pour l'habileté de son écriture. Or cet aspect ne concerne plus que les connaisseurs et s'adresse moins à l'intérêt artistique de l'homme en général (p. 269).

On ne saurait s'empêcher ici de se remémorer la thèse hégélienne de la fin de l'art. « L'esprit de notre monde », parvenu à la connaissance de soi avec Hegel, a franchi, en tant qu'il est philosophique, « l'étape où l'art constitue la meilleure manière d'être conscient de l'absolu ». L'« intérêt substantiel » de l'art s'affaiblit dès lors. Le destin qui consiste à être abandonné par l'esprit n'empêche certes pas les progrès techniques de l'art, qui sont pour la musique ceux du « purement musical ». Mais Hegel rejette avec mépris cet « aspect qui concerne seulement les connaisseurs ». C'est le malheur de la musique, qu'elle perde une part essentielle de sa substance juste au moment où elle accède pleinement à elle-même en tant que « pure sonorité ». Car le « repli dans la liberté propre de l'intérieur », c'est aussi le danger de mettre un pied dans le vide et dans l'abstraction. Ce que la musique gagne alors en tant que musique, elle le perd en tant qu'art relevant de « l'intérêt artistique de l'homme en général ». « L'intériorité subjective constitue le principe de la musique » (p. 320), elle est « l'élément » dans lequel la musique se meut. Il serait faux néanmoins de compter Hegel parmi les esthéticiens du sentiment, car il trouvait suspect le genre de rêveries dans lesquelles Joseph Berglinger se perdait à l'écoute de la musique

chez Wackenroder. Le point de départ et l'étincelle originelle de la réflexion hégélienne ne résident pas dans les effets affectifs de la musique, ni dans les émotions qu'un compositeur exprimerait et conserverait par les sons. L'intériorité est bien plutôt la « région » dans laquelle apparaît une « teneur substantielle », l'une des manières par lesquelles l'esprit devient vivant par analogie avec « l'extériorité » de l'espace où il se réalise sous les formes de l'architecture et de la sculpture.

Hegel identifie l'esprit au contenu et le contenu à l'Esprit : « c'est seulement lorsque le spirituel s'exprime de façon appropriée dans l'élément sensible des sons et leurs diverses configurations que la musique s'élève à son tour à l'art véritable. Peu importe que ce contenu soit désigné plus précisément par des mots ou qu'il doive être ressenti de façon plus indéterminée à partir des sons, de leurs relations harmoniques et de l'âme qu'y apporte la mélodie » (p. 271 *sq.*). Bien que Hegel se soit intéressé avant tout à la musique vocale, l'élément décisif n'est pas ici la différence entre cette musique et la musique instrumentale, mais la présence ou l'absence d'une teneur ou d'un contenu : une *substance* qu'un texte même ne saurait épuiser mais seulement esquisser, pour préserver l'espace propre à la musique.

La façon dont la musique s'immerge dans un contenu peut être objective et dirigée vers une chose, ou bien subjective et tournée vers l'intérieur. « Dans un *Crucifixus*, par exemple », la musique (dans les limites imparties par son « élément ») soit saisit « les déterminations profondes qui résident dans le concept de la passion du Christ en tant que cette souffrance, mort et inhumation divines », soit exprime « une sensation subjective de transport, de compassion ou de douleur singulière devant cet événement » (p. 304). Si, dans la mise en musique de l'ordinaire de la messe ou d'un texte biblique, c'est plutôt la « profondeur intérieure

substantielle d'un contenu comme tel » que la musique cherche à atteindre, dans les airs reflétant les textes de madrigaux, au contraire, c'est « la vie et les entrelacs d'une teneur dans son intérieur subjectif singulier » qu'elle représente (p. 272). Mais peu importe qu'elle se préoccupe d'expression objective ou subjective : elle ne sort jamais de son élément propre, l'intériorité. Elle est toujours confinée à « rendre saisissable l'intériorité de l'intérieur » (p. 272), qu'il s'agisse de l'intériorité de la signification résidant dans un contenu – « un *Crucifixus*, par exemple » – ou de celle d'un sentiment subjectif. L'*intériorité* est en retour le « domaine » de la musique : dans la philosophie hégélienne, c'est un concept très vaste qui s'applique aussi bien aux sensations suscitées par un contenu qu'au « sens intérieur d'une chose », pour autant qu'il est accessible au sentiment.

En accueillant en elle-même un contenu spirituel, en exprimant l'intérieur d'un objet ou les mouvements internes de la sensation, la musique s'élève en même temps au-dessus de ce qu'elle fait sien, « car elle transforme le saisissement présent de l'intérieur en une écoute de soi, en un libre séjour en soi-même et libère en même temps le cœur du joug des joies et des peines » (p. 289 *sq.*). S'il est dithyrambique lorsqu'il célèbre « le libre acte sonore de l'âme », Hegel est tout aussi impitoyable lorsqu'il délivre ce jugement sur la forme la plus élevée que la musique puisse atteindre : elle ne manifesterait le contenu spirituel que de manière unilatérale et serait dépassée par le cours de l'histoire que reproduit son système. Hegel dit qu'une « musique véritablement idéale » (il cite Palestrina, Durante, Lotti, Pergolèse, Haydn, Mozart, mais non Beethoven) est « encore libre et sereine, qu'elle s'épanche dans la jubilation ou dans la plus grande douleur » (p. 308). Mais cette thèse entraîne son antithèse suivant laquelle le « jeu sonore de l'écoute de soi-même » célébré comme « libération » court le risque

de devenir « général et abstrait », voire finalement « vide et trivial » (p. 309). La philosophie hégélienne de la musique est marquée à toutes les étapes de son développement par le soupçon que l'émancipation de la musique et de l'âme retournant en soi-même dans le « pur acte sonore » en vient à se renverser en dessèchement. On peut être tenté d'expliquer la dialectique à laquelle Hegel soumet la musique par une simple contrainte liée à son propre système philosophique. Cela permettrait d'évacuer ce qu'un tel retournement de l'enthousiasme en désenchantement peut avoir d'étrange. Mais cette tentation commode n'aurait aucun sens. L'affirmation selon laquelle « l'intérieur spirituel » ne se maintient pas dans le « pur acte sonore », mais progresse « de la simple concentration de l'âme vers des intuitions et des représentations, et vers leurs formes façonnées par l'imagination » (p. 264) contient bien cette idée : en tant qu'art de « l'intériorité dépourvue d'objectalité », la musique serait *l'étape préliminaire* de la poésie, tout comme la musique procède par ailleurs du *dépassement* de la sculpture et de la peinture. Mais ici, le système ne fournit pas tant une explication qu'il ne requiert une preuve et une justification. D'après les critères propres à Hegel, à moins que cela ne résulte du mouvement intérieur de la chose même, il est arbitraire de contraindre un objet de l'extérieur, plutôt que de le développer à partir de lui-même. Il faudrait donc se poser la question de la justesse factuelle, et non invoquer la seule liaison au système lorsqu'on évoque cette thèse d'une tendance de « l'intériorité sonore » à « s'affranchir » du contenu, et avec elle ce malheur : le moment du *passage*, le point d'équilibre entre la dépendance et l'émancipation, ne peut être maintenu, mais reste menacé, au contraire, par son renversement dans l'insignifiance. Dire que la prophétie de Hegel concernant la musique aurait été réfutée par l'histoire serait tout aussi exagéré : la « fonction culturelle

de l'art », comme disait Helmut Kuhn <sup>1</sup>, s'est bien affaiblie avec l'histoire.

Après « l'effondrement de l'hégélianisme », la dialectique de « l'intériorité sonore » s'est transformée avec l'Esthétique de Friedrich Theodor Vischer. Celui-ci a participé à la transmission de la pensée de Hegel, mais non sans l'affadir pour le sens commun dans sa philosophie de la musique. Selon sa thèse principale, *psychologique* plus que *métaphysique*, la musique est le « sentiment sonore », le « tout indissociable du son et du sentiment » (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 2<sup>e</sup> éd., 1923, tome V, p. 19). Aussi anodine qu'elle puisse paraître, la formule constitue bel et bien un paradoxe dont Vischer lui-même désespérait qu'il puisse être résolu d'une façon acceptable d'un point de vue scientifique. Sans vraiment le dire ouvertement d'ailleurs, il était inquiet, pour ne pas dire *ébranlé* par l'argument d'Eduard Hanslick suivant lequel il est vain de chercher à motiver la forme des œuvres musicales par des sentiments qui s'y attacheraient ou s'y cacheraient. Car les formes sont toujours précises, bien délimitées et concrètes, alors que les sentiments, dépourvus de concepts et d'objets (et des seuls qui puissent être accessibles à la musique), demeurent vagues, indéterminés et abstraits. Et on ne saurait déduire une empreinte d'individualité de ce qui est général et fugace.

Ce serait un grossier malentendu de penser que les esthéticiens jadis étiquetés comme *formalistes* auraient nié pour autant l'existence de caractères musicaux relevant de l'ordre du sentiment. Hanslick admettait l'existence de mouvements musicaux analogues à la

1. Helmut Kuhn [Lüben, 1899-Munich, 1991], philosophe allemand, a publié en 1939 une *Histoire de l'Esthétique* en anglais, avant son retour en Allemagne. Ses premiers travaux portèrent en effet sur le symbole dans l'esthétique classique, et son Habilitation sur la « fonction culturelle de l'art » à laquelle Dahlhaus fait allusion. Kuhn travailla intensivement au renouveau de la philosophie politique en Allemagne (voir Gérard Raulet, *La Philosophie allemande depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006, chapitre 2, note 124).

« dynamique » des sentiments : les sensations sont caractérisées par des formes se déployant entre tension et détente, et ressemblant à celles de la musique. Pour le dire dans les termes modernes du psychologue de la forme Wolfgang Köhler<sup>1</sup> : « Les processus émotionnels, comme les processus intellectuels, ont des caractéristiques qui apparaissent également dans la musique, c'est-à-dire dans l'expérience auditive. *Crescendo* et *diminuendo*, *accelerando* et *ritardando* en sont de claires manifestations »<sup>2</sup>.

La polémique entre les formalistes et leurs opposants ne tournait donc pas autour de la question de savoir si des caractères musicaux de l'ordre du sentiment existaient ou non, mais bien de celle de savoir s'ils étaient déterminés ou pas. Vischer appréhendait ainsi les choses et, comme l'avait formulé Hanslick, il reprochait à l'ancienne *esthétique du sentiment* de rester aveugle à cette difficulté ou de ne pas chercher à la dépasser, si bien qu'elle « confondait d'emblée *l'intérieur* avec le sentiment, sans parvenir à retrouver dans ce qui n'est que brouillard les *lignes de division* qui sont le fondement originel de toutes ces différenciations dans lesquelles se meut la musique » (p. 25<sup>3</sup>). Un tel jugement est trop sommaire pour être juste. Le fait que l'analyse des œuvres d'art rende possible des découvertes psychologiques, qu'elle livre un aperçu de la façon dont les sentiments sont excités, le fait que l'Esthétique soit en même temps un instrument de l'Anthropologie, un outil servant la curiosité de l'homme à l'égard de lui-même, tout cela constitue bien une pensée qui remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, même s'il est vrai qu'elle fut plus souvent annoncée qu'accomplie, et que son principe

1. Wolfgang Köhler [Talinn, 1887-1967] fut avec Max Wertheimer et Kurt Koffka l'un des fondateurs de la psychologie de la forme.

2. W. Köhler, *Psychologie de la forme : introduction à de nouveaux concepts en psychologie*, édition intégrale et entièrement revue par l'auteur, traduit de l'anglais par Serge Bricianer, Paris, Gallimard, 1964, p. 229.

3. Nous traduisons.

fut énoncé avec d'autant plus d'insistance que les analyses musicologiques détaillées se faisaient rares.

Afin de répondre à l'objection de Hanslick, Vischer tente donc en plusieurs endroits de définir le « sentiment sonore » comme quelque chose d'individuel (et ses divergences trahissent ici à quel point il a dû ressentir la pénibilité de cette difficulté). Il le décrit ainsi comme un pressentiment éphémère, insaisissable : « L'individuel trouvera donc son expression dans la musique, mais seulement comme un pressentiment qui disparaît dans l'obscurité au moment même où on cherche à le saisir » (p. 69). Vischer formule comme un paradoxe l'embarras auquel le conduit son principe, mais il attribue cela au « caractère amphibolique » de la chose même et non à la méthode qu'il emploie pour la connaître : le sentiment est « indifférencié et pourtant riche en différences internes, sans objet mais laissant pressentir l'objet » (p. 62). La musique « est l'art le plus riche... : elle exprime ce qu'il y a de plus intime, elle dit l'indicible, et elle est le plus pauvre des arts, elle ne dit rien » (p. 64). Vischer admet que l'esthétique du sentiment est condamnée à une pétition de principe. Il revendique pourtant ce manque comme une audace : « Nous avons osé jusqu'à présent nous exposer au reproche de suivre un raisonnement circulaire, de procéder à des déductions tirées d'un principe qui aurait lui-même dû être déduit, dans le seul but de déduire ensuite celui-ci de celles-là. C'est ce que nous faisons lorsque nous tirions nos hypothèses sur *la fondation du monde des formes musicales à l'intérieur du sentiment* de ce monde de formes même auquel nous revenons ensuite comme s'il s'agissait d'une étape postérieure » (p. 42<sup>1</sup>). Seules des analyses de détail pourraient indiquer si ce cercle est un cercle herméneutique légitime, mais elles manquent chez Vischer. En fin de compte, il va même jusqu'à abandonner

1. Nous traduisons.



implicitement sa thèse directrice selon laquelle le sentiment fonde la forme. Avant d'être travaillé, le sentiment comme matière serait toujours quelque chose de « relatif, d'informe », « affligé de tous défauts et contingences » (p. 51). Ce qui est individuel, ce n'est donc pas le sentiment qui se trouve au fondement de la forme, mais seulement la figure qu'il prend par la forme. Pour Vischer, l'empreinte individuelle est certes déjà esquissée et déposée dans le « sentiment comme matière » ; mais elle n'est réalisée que dans la forme. Et le sentiment est dépassé comme sentiment au moment même où il reçoit une existence sonore : il n'existe qu'à titre de moment *disparaissant* au cours du passage menant du « sentiment comme matière » encore « brute » à cette forme sonore où il s'éteint en « disparaissant dans l'obscurité ».