

Georg Lukács

*La spécificité de  
la sphère esthétique.*

*Quatorzième Chapitre : 1 - Musique.*

Traduction de Jean-Pierre Morbois

*À Jacques Lederer,  
l'ami, le camarade,  
le disciple de Lukács,  
le musicien,  
pour son 82<sup>e</sup> anniversaire.*

Cette section du quatorzième chapitre de *l'Esthétique* est le premier fragment de cet ouvrage de 1700 pages que j'ai entrepris de traduire, en octobre 2014. J'ai dédié cette traduction à mon ami Jacques Lederer, <sup>1</sup> condisciple du séminaire de Nicolas Tertulian à l'EHESS, qui m'avait confié son désir de lire *l'Esthétique*. Je lui en ai remis un exemplaire imprimé le jour de ses 82 ans, le 12 mai 2015.

Le piano-jazz est en effet l'un des talents de Jacques, et il me paraissait intéressant de voir comment notre philosophe préféré appliquait à la musique la théorie du reflet.

Depuis, je me suis lancé dans la traduction de l'ensemble de l'ouvrage. Je viens d'achever les 13 premiers chapitres, et avant d'aborder les sections II à VI du chapitre 14, j'ai tenu à relire et à apporter de notables remaniements à la section I, corrections de style, précisions de vocabulaire, fragments de phrase oubliés, et parfois même contresens.

C'est cette nouvelle version que nous mettons en ligne aujourd'hui.

Nouvelle version mise en ligne le 24 mai 2020

---

<sup>1</sup> Né en 1933 dans une famille juive austro-hongroise (son père, arrêté en mai 1941 comme juif étranger, fut assassiné à Auschwitz), Jacques Lederer fut l'ami d'enfance de Georges Perec, avec lequel il entretint une correspondance (*Cher, très cher, admirable et charmant ami*). Il fut tour à tour militant "établi" en usine et syndicaliste, steward, pianiste de jazz, publicitaire. Il est l'un des animateurs du collectif de défense du militant noir américain Mumia Abu-Jamal. Il est l'auteur d'une dizaine de romans. Il fut aussi l'ami de Michelle Desbordes, de Marceline Lorida, de Jacques Lanzmann...



Ce texte est la première section du quatorzième chapitre de l'ouvrage de Georg Lukács : *Die Eigenart des Ästhetischen*.

Il occupe les pages 331 à 401 du tome II, 12<sup>ème</sup> volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied, Berlin, 1963, ainsi que les pages 310 à 383 du tome II de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, DDR, 1981.

### Note du traducteur :

Les citations sont, autant que possible, données et référencées selon les éditions françaises existantes. À défaut d'édition française, les traductions des textes allemands sont du traducteur. De même, lorsque le texte original des citations est en anglais ou en italien, c'est à celui-ci que l'on s'est référé pour en donner une traduction en français.

Le traducteur s'est permis d'ajouter de nombreuses notes de bas de page, pour expliciter certains termes, ou signaler des problèmes de traduction. Chaque nouveau nom propre rencontré fait l'objet d'une note situant le personnage, ne serait-ce que par ses dates de naissance et de décès. Ces notes pourront paraître superflues à nombre de nos lecteurs, notamment lorsqu'elles concernent des personnes bien connues, mais elles peuvent constituer pour d'autres un rappel utile.

Les expressions en français dans le texte sont *en italique* et suivies d'une \*.

La thèse essentielle de ce texte est que la musique, comme tout art, est une mimésis. Mais tandis que les arts littéraires, plastiques, sont des mimésis directes de la réalité, la musique serait, quant à elle, une mimésis des sentiments suscités par la réalité, la mimésis d'une mimésis, une mimésis redoublée.

Lukács utilise dans ce texte deux mots différents :

**Gefühl** *n* <-(e)s, -e> sentiment *m*, émotion *f*.

**Empfindung** *f* sensation *f*; *fig.* (*Gefühl*) sentiment *m*.

Même si les deux mots ont des sens très voisins, il nous a semblé que la racine de *Gefühl*, le verbe *fühlen* tâter, palper, sentir, renvoyait à une émotion plus directe, plus spontanée, moins intellectualisée que *empfinden* dans son sens figuré : sentir, éprouver, ressentir.

Il nous fallait de plus différencier les deux mots et donc les traduire de manière différente, dans la mesure où Lukács les utilise fréquemment côte à côte.

Aussi avons-nous, après bien des hésitations, choisi de traduire *Gefühl* par émotion, et *Empfindung* par sentiment.

## *Quatorzième chapitre*

### Questions limites de la mimèsis esthétique

#### 1. Musique

De nos jours, on conteste de toutes parts le caractère mimétique de la musique. L'évidence communément admise qu'elle n'est pas une reproduction va même souvent être prise comme argument principal contre la théorie de reflet en général. Comme nous allons essayer de le montrer dans la suite, ces raisonnements reposent théoriquement sur des pieds d'argile. Ils se fondent, tout particulièrement depuis l'apparition des courants expressionnistes en art, et bien plus tôt encore au plan philosophique, sur le doute ou la négation de l'objectivité du monde extérieur, sur la négation que ses effets constituent la base des sentiments humains. Ils reposent principalement sur l'acceptation d'une – prétendue – opposition exclusive entre expression et représentation. En isolant les réactions de la subjectivité de son environnement concret, ces philosophies et courants artistiques la fétichisent en une totale autarcie, elles déforment et rétrécissent son expression en ce qu'elles la détachent de sa base, de sa teneur authentique, et la rejettent dans une singularité<sup>2</sup> solipsiste où, – en dépit de toutes les gesticulations et boniments de l'expressionnisme – au lieu d'accentuer la réalité, elle doit exprimer à son encontre un appauvrissement, un abandon en intensité authentique. Ce problème général de l'expression artistique subjective a déjà été traité à maintes reprises dans d'autres contextes. Il suffit donc de rappeler brièvement le résultat final de ces réflexions, à savoir que la largeur,

---

<sup>2</sup> *Partikularität*: La *Partikularität* doit être distinguée de la *Besonderheit*, selon Lukács élément médian entre singularité et universalité, et catégorie centrale de l'esthétique. Nous réserverons donc « particularité » à la *Besonderheit* et traduirons *Partikularität* par « singularité ». NdT.

l'ampleur, la profondeur etc. de toute expression dans la vie et en l'art dépend de la largeur, de l'ampleur et de la profondeur de ce monde qui est emmagasiné dans le sujet en tant que matériau du reflet et qui détermine l'expression, tant de immédiatement qu'indirectement. Que cette relation réciproque entre reproduction de la réalité et réaction affective à son endroit ne soit pas de type mécaniste ne supprime en rien la tendance de fond qui s'impose en elle. Une affirmation générale de ce genre ne peut évidemment servir que d'introduction de principe à l'ensemble des problèmes de la musique comme mimésis, et nous allons devoir montrer concrètement les problèmes réels, le *pourquoi* et le *comment* de ce reflet même, dans les considérations qui vont suivre.

Il faut en l'occurrence encore remarquer – toujours en introduction, pour compléter historiquement les définitions philosophiques générales – que pendant des millénaires, la théorie des arts et en particulier celle de la musique l'a conçue, d'une manière évidente qui ne paraissait nécessiter aucune argumentation, comme un reflet, et plus précisément comme le reflet de la vie intérieure de l'homme. Un tel consensus ne peut naturellement pas à lui seul être invoqué comme preuve ; dans certaines circonstances, des erreurs peuvent perdurer pendant des époques entières. Mais il s'agit ici de quelque chose d'autre, et de davantage. La conception de la musique en effet, comme variété particulière de mimésis, met en relief dans la mimésis avec insistance, avec une dialectique clairvoyante qui n'est en rien surprenante chez les grecs, ce que la musique introduit justement dans l'univers de tous les arts, et en même temps – et indissociablement de cela – ce qui la distingue d'eux, ce qui constitue sa spécificité. Il n'y avait pour les grecs aucun doute que tout rapport humain à la réalité, aussi bien scientifique qu'artistique, repose sur un reflet de ses caractéristiques objectives. Les écarts intrinsèques et

apparents entre la musique et les autres arts n'ont jamais pu ébranler cette conviction. D'un autre côté, ils voyaient en toute clarté que l'objet mimétiquement reproduit par la musique se différencie qualitativement de celui des autres types d'art : c'est la vie intime de l'homme. Th. Georgiades donne une analyse pertinente de cette conception du jeu de l'aulos <sup>3</sup> dans la 12<sup>ème</sup> ode pythique de Pindare : « Cette musique, le jeu de flûte, n'était en effet pas l'expression même de l'affect, mais sa reproduction artistique. La déesse Athéna était si profondément impressionnée par la plainte d'Euryale, la sœur de Méduse, qu'elle ne pouvait pas faire autrement que de la constater. Elle avait le besoin de conférer à cette impression une forme solide, objective. Cette impression écrasante, déchirante de la souffrance se manifestant en une plainte, fut "représentée" au moyen d'un air de flûte, ou mieux encore comme air de flûte (μιμήσαιο V.21.). La plainte a été transformée en art (τέχνη), en savoir, en jeu de flûte, en musique. Athéna a pareillement composé cet air à partir des thèmes de la plainte (διαπλέξαιτα : V.8.). Pindare... fait la différence entre la souffrance et la démonstration spirituelle de la souffrance. L'une, l'expression de l'affect lui-même, est humaine, elle est signe de vie, elle est vie elle-même. L'autre en revanche, du fait qu'une forme objective est conférée par l'art à la souffrance, est divine, est libératrice, est un fait spirituel ». <sup>4</sup> On voit là la maturité de la pensée esthétique de l'antiquité grecque. Tandis que de nombreux auteurs modernes – souvent même non-négligeables par ailleurs – confondent l'affect avec sa représentation mimétique, ou tout au moins font purement et simplement dériver l'une de l'autre, le saut qualitatif entre les

<sup>3</sup> L'aulos (en grec ancien αὐλός) est un ancien instrument de musique à vent composé de deux flutes. NdT.

<sup>4</sup> Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmik bei den Griechen.*, Hambourg, 1958, p. 21.

deux constitue pour Pindare le fait essentiel. La représentation dans le mythe part justement de la mise en avant de ce bond : tandis que la mimésis de la douleur apparaît comme une invention divine alors que la douleur elle-même est quelque chose de purement humain, toute confusion, tout mélange réciproque sont d'un côté exclus d'emblée, bien que de l'autre côté, cette même représentation exclue toute subjectivation et élève le « divin », précisément comme mimésis, comme reflet du fait de vie humain, au-dessus du quotidien humain ordinaire. Il n'est pas sans intérêt de constater que l'idée importante d'Aristote, à savoir que ce qui est laid ou désagréable dans la vie peut préparer mimétiquement une joie, se trouve déjà chez Pindare.

Il ne nous incombe pas de suivre en détail l'évolution de cette conception. Nous ne citerons que le passage bien connu de la *Politique* d'Aristote où est exprimé d'un point de vue purement philosophique ce caractère mimétique de la musique, avec son objet spécifique, déjà sans aucune mythologie, où en même temps – ce qui nous occupera plus tard – se trouvent définies les conditions spirituelles préalables, les conséquences morales d'un tel reflet : « rien n'est plus puissant que le rythme et les chants de la musique, pour imiter aussi réellement que possible la colère, la bonté, le courage, la sagesse même et tous ces sentiments de l'âme, et aussi bien tous les sentiments opposés à ceux-là. Les faits suffisent à démontrer combien le seul récit de choses de ce genre peut changer les dispositions de l'âme ; et lorsqu'en face de simples imitations, on se laisse prendre à la douleur, à la joie, on est bien près de ressentir les mêmes affections en présence de la réalité ». <sup>5</sup> On peut tranquillement affirmer que cette essence

---

<sup>5</sup> Aristote, *Politique*, Livre V (VIII dans l'édition allemande), chap. V § 6 Traduction J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1874, pp. 278-279.



mimétique de la musique – répétons-le, jusqu’à un passé très récent et jusqu’à aujourd’hui – a été admis par toute l’esthétique. Même un représentant aussi éminent du subjectivisme gnoséologique et de l’irrationalisme comme Schopenhauer fonde sa théorie de la musique, par ailleurs fantasmagorique et métaphysique, sur son caractère mimétique. Lui aussi est conduit à séparer ce qu’il y a de spécifique dans la mimésis musicale de celle des autres arts, sans mettre celle-ci même en doute. Il dit à ce propos : « La musique... n’est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une *reproduction de la volonté* au même titre que les Idées elles-mêmes. »<sup>6</sup> Ce qui nous intéresse ici, ce n’est pas le caractère idéaliste de cette doctrine qui, tout à fait comme la doctrine de Schelling,<sup>7</sup> conçoit la mimésis comme une reproduction des idées, corrigeant sur une base plotinienne l’« imitation de l’imitation », hostile à l’art, de Platon, car pour le problème qui nous préoccupe maintenant, cette différence ne pèse pas lourd dans la balance. Il faut seulement mentionner que Schopenhauer, dans son exposé détaillé, ne tire pas les conséquences ultimes de son idée de fond, mais qu’au contraire, sous l’influence de la philosophie romantique de la nature, il rapporte les différents éléments de la musique aux différentes étapes de l’évolution de la nature jusqu’à l’homme comme leurs reproductions, ce qui pour le moins affadit la thèse que nous venons de citer.<sup>8</sup> Car ainsi disparaît la mimésis spécifique de la musique, que les grecs avaient si clairement admise : celle de l’intériorité en tant que telle, et pas seulement de celle qui est formée simultanément par

---

<sup>6</sup> Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, I § 52, Trad. Auguste Bourdeau, Paris, Librairie Félix Lacan, 1912, p. 269.

<sup>7</sup> Friedrich Wilhelm Joseph von **Schelling** (1775-1854), philosophe idéaliste allemand. NdT.

<sup>8</sup> Schopenhauer, op. cit., ibidem p. 270.

l'occasion qui la déclenche, ou même qui se limite à donner forme au monde extérieur afin d'évoquer par-là l'intériorité.

C'est alors justement là que se manifestent les difficultés proprement dites de la mimésis en musique. Pour trouver la bonne façon d'aborder le problème lui-même, nous devons avant tout nous confronter à deux conceptions – en apparence – opposées, mais qui représentent cependant toutes deux le principe fondamental, conceptions qui rattachent directement la musique aux phénomènes naturels et cherchent à la déduire directement d'eux. Si nous choisissons Herder comme représentant de la première tendance, nous savons très bien – et ses vues que nous allons citer maintenant le montrent suffisamment nettement – que le caractère purement humain de la musique ne lui a pas du tout échappé, mais qu'il a plutôt cherché à déduire celui-ci de présuppositions générales en matière de philosophie de la nature, de la conception de l'homme comme pur être naturel. Comme partout où le rôle du travail, ses conséquences sociales et psychologiques (je rappelle les systèmes de signalisation 2 et 1')<sup>9</sup> sont négligées, il naît, de l'aspiration en soi justifiée d'abolir la séparation métaphysique tranchée entre activité artistique et existence naturelle de l'homme, un chaos de définitions confuses. Herder dit de ce problème dans son *Kalligone* : « *Donc, tout ce qui résonne dans la nature est musique ; ses éléments sont là, en elle-même ; et il n'est besoin que d'une main pour les émettre, d'une oreille qui les écoute, d'une émotion qui les perçoive. Aucun artiste n'a trouvé un son, ou ne lui a donné une force qu'il n'existait pas dans la nature et dans son instrument ; mais il l'a trouvé, et l'a fait résonner avec une*

---

<sup>9</sup> Voir *Die Eigenart des Ästhetischen*, chap. 11, tome 2, p. 12, où Lukács insère un système de signalisation 1', particulier, entre les réflexes conditionnés (système de signalisation 1) et le langage (système de signalisation 2). NdT.

douce force. »<sup>10</sup> La confusion de Herder ne se manifeste pas seulement dans le fait qu'il revient aussitôt sur sa thèse introductive paradoxale, mais aussi en ce qu'il opère ce recul sans en être du tout conscient, sans remarquer qu'une oreille qui est en mesure d'écouter la musique, un artiste qui l'exécute, un instrument qu'il utilise, sont séparés de la nature par un bond qualitatif – celui de l'évolution sociale sur la base du travail. Le fait aussi que le son de l'instrument soit aussi déterminé par des lois naturelles ne le différencie pas encore d'autres produits du travail, alors que c'est bien la conformité aux effets requis qui le différencie de tout phénomène naturel simple. De ce point de vue, dans la connaissance de l'essence spécifique de la musique, de ses présupposés, de ses moyens, le mythe de Pindare est philosophiquement bien supérieur à la position de Herder.

Mais on peut aussi aborder la musique, en philosophie de la nature, sous un autre aspect : celui de la considération de l'essence, en opposition à Herder qui en reste à la superficialité sensible immédiate. Ce fut sans nul doute un énorme exploit scientifique pionnier des pythagoriciens que d'avoir découvert dans les innombrables propriétés de la chose le vecteur de sa connaissabilité scientifique. Sans pouvoir ici mettre en relief l'importance et les limites de cette doctrine – dont l'influence sur la philosophie de la musique s'étend des débuts qu'on ne peut plus guère découvrir aujourd'hui jusqu'à Kepler et à la philosophie de la renaissance – il faut encore dire que, dans son application directe aux phénomènes de la nature et plus encore à la musique, se cachent aussi de grands dangers dont il nous faut aborder ici, au moins brièvement, les bases de principes, en premier lieu naturellement parce qu'il s'agit de chausse-

---

<sup>10</sup> Johann Gottfried Herder, *Kalligone, Von Kunst und Kunstrichterei*, Deuxième partie, Leipzig, Johann Friedrich Hartknoch, 1800, p. 154-155.

trappes pour la théorie de la musique ; mais en corrélation à cela, il est inévitable d'aborder aussi quelques questions générales du rapport entre les mathématiques et la réalité objective. La première objection de poids contre la conception pythagoricienne du monde, nous la trouvons dans la polémique d'Aristote ; elle est étroitement liée à son rejet de la théorie platonicienne des idées qui se rattache assurément, sur de nombreux points, au pythagorisme. Comme pour les idées platoniciennes, Aristote rejette également, pour les nombres et les rapports de nombres, toute existence indépendante à l'égard des phénomènes, pleinement autonome en soi et déterminant causalement ceux-ci. Il est donc très intéressant qu'Aristote relie ses réticences envers la conceptualité du nombre à la mise en avant du *rapport de nombres* qu'il ne conçoit pas comme une idée, mais comme une détermination des objets liée à la substance matérielle. Il dit : « Je m'explique : si Callias est un certain rapport numérique de feu et de terre, d'eau et d'air, et s'il est aussi l'homme en soi, l'Idée sera <aussi> le nombre de quelques autres <substrats> ; et l'homme en soi, qu'en réalité ce soit ou que ce ne soit pas là un nombre déterminé, ne <sera> plus qu'un rapport numérique entre certaines choses ; ce ne sera plus un nombre proprement dit ; l'Idée, par cela même, cessera absolument d'être un nombre quelconque. »<sup>11</sup>

Naturellement, les rapports de nombres jouent déjà un rôle important chez les pythagoriciens, dans le *Timée* de Platon etc. Mais l'importance de cette critique d'Aristote ne réside pas simplement dans le fait que le rapport de nombre atteigne cette importance significative, mais dans celui que la force métaphysique des mathématiques, sublimant la substance de toute chose, la force du chiffré, du purement quantitatif va

---

<sup>11</sup> Aristote, *Métaphysique*, Livre A, Chapitre VII, Trad. J. Barthelemy Saint-Hilaire, Paris, Agora Pocket, 2006, p. 77.

être brisée, qu'elle va être ajoutée à la série des diverses déterminations importantes de l'objet, comme une parmi d'autres, que de ce fait, cela n'apparaît pas comme l'ultime garant de la vérité objective, mais que c'est plutôt sa vérité elle-même qui doit être mesurée par les états de fait de la réalité objective.

Ce qui est simplement indiqué par Aristote prend sa forme concrète et sa place systématique précisément définie dans la théorie de Hegel de la mesure et des rapports de mesure. La grande œuvre de Hegel consiste surtout dans l'éclaircissement des relations réciproques entre qualité et quantité. Nous avons déjà, dans d'autres contextes, renvoyé à quelques-uns des éléments principaux de cette théorie, avant tout sur la donnée originelle qu'est la qualité, et sur la quantité comme son dépassement, comme sa première approximation de l'essence. Pourtant, la quantité, en se déployant totalement et en faisant apparaître les déterminations qui lui sont immanentes, devenue mesure de l'objectivité – sans perdre sa nature quantitative, sans cesser d'être l'expression de la caractéristique et du changement quantitatif des objets – intègre dans sa propre détermination la qualité auparavant dépassée : « Certes, la mesure est une manière d'être extérieure, un plus ou un moins, mais qui, réfléchi sur soi, constitue une précision qui n'est pas seulement indifférente et extérieure, mais existe aussi en soi ; elle est ainsi la *vérité concrète de l'Être*... La mesure est le rapport simple du quantum à lui-même, sa propre précision, la précision qui lui est inhérente. Il s'agit ainsi d'un quantum qualitatif. » Comme unité de la quantité et de la qualité, la mesure est ainsi indissociablement rattachée à l'être des choses singulières, de leurs relations, de leurs lois, etc.... Mais « tout ce qui existe a une grandeur, laquelle fait partie de la nature même de la chose ; c'est à elle que la chose doit sa nature et son être-en-

soi. »<sup>12</sup> La mesure devient de la sorte une catégorie de l'existence ; toute trace de cette « conceptualité », de ce flottement abstrait dans un royaume des cieux au dessus et au-delà des objectivités concrètes que, comme nous venons de la voir, Aristote contestait chez Pythagore et Platon, a disparu de sa conception, de même aussi que toute opposition fétichisante entre quantité et qualité qui est toujours plus fortement répandue dans la pensée contemporaine – que l'on pense par exemple à Bergson.<sup>13</sup> « La mesure constitue ainsi le rapport immanent de deux qualités. »<sup>14</sup> Plus les rapports reflétés dans la pensée par ces déterminations seront complexes, plus la reproduction ne se limitera pas simplement à des rapports existentiels statiques, plus elle exprimera aussi les relations dynamiques selon les lois générales dans les rapports des phénomènes, de leurs mouvements, et plus l'union indissociable de la quantité et de la qualité comme déterminations de l'existence se manifestera clairement – en opposition aux idées platoniciennes. Des formes simples comme  $\pi 2r$  ou  $\pi r^2$  définissent déjà l'être tel qu'il est, la qualité spécifique, l'existence pour soi du cercle en rapport avec toutes les autres lignes courbes, et Hegel se réfère à bon droit, dans ses exposés ultérieurs sur la philosophie de la mesure et du rapport de mesure, aux acquis de Kepler et de Galilée. La ligne nodale bien connue, découverte par Hegel, des rapports de mesure, la transformation de la quantité en qualité et vice-versa n'est que l'explicitation dynamique-dialectique de cette relation interne – fondée sur l'essence de la chose – de la quantité et de la qualité dont la catégorie logique de la mesure est le reflet idéal.

---

<sup>12</sup> Hegel, *Science de la Logique, Logique de l'être*, troisième section. Trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1971, tome 2. pp. 371-372, pp. 376-377.

<sup>13</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1970. NdT.

<sup>14</sup> Hegel, *Science de la Logique*, op. cit., p. 385.

Mais ce n'est qu'ainsi que l'on définit le rapport exact de la pensée, comme connaissance de la réalité, à ce monde du « purement » quantitatif qui a pris dans les mathématiques sa forme scientifique. Il est clair – et c'est en cela que se fonde sa grande force, fascinante, apparemment sans limite – que la dialectique immanente, dans le déploiement des déterminités du reflet désanthropomorphisant de la réalité, alors que son essence se trouve réduite à ce système de rapports quantitatifs et qu'un « milieu homogène » *sui generis* naît de cette réduction, peut exprimer les objectivités et relations entre les objets avec une précision et une unité inatteignable par ailleurs. Il est même possible dans certains cas que cette dialectique mette à jour des réalités avant que des observations ou des expériences n'en soient capables. Cela ne change cependant rien au fait fondamental que le critère de vérité de tout rapport de mesure mathématiquement défini reste la réalité elle-même, c'est-à-dire l'état qualitatif, tel qu'il est du phénomène considéré (au sens hégélien que nous venons d'indiquer). Le déploiement mathématique immanent de l'aspect quantitatif du rapport de mesure, en effet, donne certes des éclaircissements sur une série infinie ou en tout cas d'apparence inépuisable de possibilités ; mais laquelle de celles-ci appartient en vérité à la réalité objective, on ne peut pas le décider par les moyens immanents des mathématiques. Le fait déjà que des formules physico-mathématiques d'importance capitale comportent des constantes va clairement dans le sens de cette problématique. La constante est naturellement, à plus forte raison, de nature quantitative, mais c'est précisément par là que se manifeste pourtant l'état tel qu'il est, tout à fait spécifique, du rapport de réalité concerné, du caractère qualitativement particulier d'une existence particulière, d'une relation particulière, etc. C'est pourquoi Planck dit tout à fait à juste titre – parlant de sa propre découverte en physique quantique – : « Cette constante,

dans laquelle il faut voir un message mystérieux venu du monde réel nous contraint avec une insistance de plus en plus obstinée, à l'occasion des opérations de mesure les plus variées, à lui faire une place en physique. »<sup>15</sup> C'est donc la réalité elle-même qui, par la voie des méthodes désanthropomorphisantes de la physique, choisit dans le nombre en apparence infini des possibilités purement mathématiques ce rapport de mesure qui reflète adéquatement, avec la meilleure approximation atteignable, une existence réelle avec les qualités de son être concret. (Qu'en l'occurrence, la déduction, l'élaboration et la formulation mathématique du rapport de mesure obtenu de la réalité même joue aussi un grand rôle, cela est évident, mais ne change ni gnoséologiquement, ni méthodologiquement l'état de fait fondamental cité ici.)

Si à partir de là, nous nous tournons maintenant vers notre objectif proprement dit, à savoir la connaissance de ces rapports dans la musique, il faut alors souligner aussi bien ce qui vaut de la même façon dans les deux sphères que ce en quoi elles se différencient fondamentalement l'une de l'autre. Ce qui est commun au plan de la méthode, Hegel l'a bien décrit dans ses considérations que nous évoquons. Il dit de la musique : « Chaque son isolé ne reçoit, lui aussi, sa signification que de ses rapports et combinaisons avec un autre et avec une série d'autres. Ce sont l'harmonie et la dysharmonie qui constituent le côté qualitatif de ce cycle de combinaisons, ce côté reposant en même temps sur des rapports quantitatifs qui forment une série d'exposants et correspondent aux rapports entre les deux rapports spécifiques que chacun des sons faisant partie de la combinaison représente par lui-même. Chaque son isolé est le son

---

<sup>15</sup> Max Planck : *Initiations à la physique*, chap. 8, III, trad. Joachim du Plessis de Grenédan, Paris, Champs Flammarion, 2013, p. 185. Trad. complétée.



fondamental d'un système, mais il est aussi membre particulier du système de chacun des autres sons fondamentaux. Les harmonies sont des affinités électives exclusives, mais dont la particularité qualitative se résout en se transformant en une progression extérieure, purement quantitative. »<sup>16</sup> Ainsi apparaît là le même couple qu'en physique du quantitatif et du qualitatif, leur passage réciproque de l'un dans l'autre, avec le maintien de l'existence propre et des possibilités de croissance, selon leurs lois propres, de chacun des deux composants catégoriels, avec naturellement toutes les conséquences que ces mouvements peuvent avoir pour leur unité. De là, il fallait déjà tirer la conséquence que – *mutatis mutandis*, comme il faut tout de suite le montrer – le critère de vérité posé ci-dessus vaut également dans le domaine de la musique, à savoir la prépondérance du vrai factuel sur le possible mathématique fondé de manière purement formelle. L'exactitude de cette analogie est facilement vérifiable. On sait bien que dans la théorie de la musique, les rapports de mesure des tons, quantitativement déterminables, sont systématiquement ordonnés de divers points de vue, et déduits de leurs règles pour l'exécution musicale. S'il y a un art dans lequel de telles règles doivent être prises au sérieux, connues, véritablement acquises, c'est bien la musique ; pas seulement elles, assurément, mais elles en premier lieu. Justement, la biographie des novateurs les plus significatifs montre qu'ils ont toujours dû passer par une telle école pour être à même de formuler musicalement la nouveauté d'une manière artistiquement adaptée, non-dilettante ; et combien la ligne de démarcation en général entre niveau artistique et dilettantisme en musique est tracée de façon beaucoup plus stricte et plus

---

<sup>16</sup> Hegel, *Science de la Logique*, Logique de l'être. Traduction S. Jankélévitch, troisième section. Chap. 2 ; c) tome 2, Paris, Aubier, 1971, p. 404.

démonstrable rationnellement que dans les autres arts. D'un autre côté, ce qui a été exposé plus haut au sujet de la physique est également valable ici : même si cela n'en reste pas à du pédantisme, à du scolastisme, et si du point de vue du spécialiste théorique, c'est non seulement juste, mais même intelligent, original, etc., le strict respect des « règles » de la théorie de la composition n'offre encore aucune garantie de la création, en l'occurrence, d'une œuvre d'art musicale substantielle. La théorie de la musique ne fournit que des possibilités, que des lois conditionnelles pour ainsi dire négatives ; le fait que celles-ci aussi fixent pour la musique des limites spécifiques nous occupera ultérieurement. La transformation de la possibilité théorique en réalité artistique repose ici aussi sur le fait que celle-là se heurte à une réalité que cette dernière est appelée à refléter et à représenter mimétiquement.

Nous sommes ainsi parvenus à la différence décisive, à l'opposition clivante des deux sphères du reflet : physique et musique, dans leur rapport aux mathématiques. Cependant, nous ne pouvons encore rien énoncer de concret sur la confrontation à la réalité en musique avant que son objet, le *quoi* de son mode de reflet, ainsi que le rapport sujet-objet en musique qui détermine le *comment*, ne soient suffisamment éclaircis. En l'occurrence, nous sommes partis de la conception, dominante dès l'antiquité grecque, selon laquelle l'objet du reflet musical est l'intériorité humaine, la vie émotionnelle de l'homme. Ici, toute tentative doit procéder d'une concrétisation. Directement et originellement, cette intériorité, en tant que sphère – relativement – autonome de la vie humaine, n'existe absolument pas. Elle est un produit de l'évolution sociohistorique de l'humanité, et nous pourrions voir que son accès à la figuration et son déploiement montrent un parallélisme précis avec l'apparition et la floraison de la

musique comme art autonome. Nous avons examiné en son temps la relation entre travail et rythme, en nous appuyant sur les recherches de Bücher.<sup>17</sup> D'après lui, il fallait mettre en avant la fonction objective du rythme, ordonnant et de ce fait facilitant l'accomplissement du travail. Si nous considérons maintenant ce phénomène sous l'aspect subjectif, nous voyons que cette diminution des efforts, liée à l'augmentation du rendement du travail, amène le début d'une libération de l'intériorité, de l'expression des sentiments qui accompagnent le travail, et ainsi de la vie émotionnelle de l'homme total.<sup>18</sup> De même que dans le monde des idées de l'homme, l'accroissement de la productivité du travail provoque une maîtrise accrue du monde extérieur, avant tout par les loisirs et l'implication plus restreinte, ainsi permise, de l'homme dans le procès de travail, de même il en est ainsi dans le domaine de l'intériorité de la vie émotionnelle.

Si nous voulons maintenant regarder cela d'un peu plus près, il faut – à l'encontre des préjugés modernes – souligner le lien entre chaque acte de ressenti et le monde extérieur qui le suscite, souligner le fait élémentaire que les réactions émotionnelles humaines, originellement, dans leur nature, concrètement, c'est-à-dire avec l'occasion qui les suscite, sont indissociablement liées au monde objectif environnant. Aussi peu qu'elles puissent inclure d'expressions concrètes sur l'objet qui les éveillent, elles sont très fortement liées dans leur contenu, dans leur intensité etc. à ce qui les suscite ; Directement, il n'apparaît aucun affect, aucun sentiment d'amour ou de haine, mais au contraire l'amour ou la haine

---

<sup>17</sup> Karl Bücher (1847-1930), *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, Teubner, 1899. NdT.

<sup>18</sup> Cf. Nicolas Tertulian, *Georges Lukács, Étapes de sa pensée esthétique*, trad. Fernand Bloch, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 140, sur la distinction chez Lukács entre l'« homme total » (« *der ganze Mensch* ») de la vie quotidienne et l'« homme dans sa plénitude » (« *der Mensch ganz* ») exprimé dans l'œuvre d'art. NdT.

d'une personne définie dans une situation définie. Quels que soient les nombreux points communs que peuvent avoir les affects les plus importants comme la peur ou l'espoir, l'amour ou la haine, etc., ils ont sûrement pendant de très longues périodes existé et exercé leurs effets sous des formes concrètes extrêmement différenciées avant que les hommes n'intègrent ces affects spécifiques en tant que tels sous une dénomination conceptuelle qui les réunisse. Et il est évident que cette subsomption conceptuelle verbale sous une des définitions unificatrices a été précédée par leur synthèse, en fonction du ressenti, en groupes et sous-groupes d'émotions apparentés entre eux. Nous avons déjà abordé ce processus, auparavant, en traitant du langage, de l'expression verbale du monde objectif, et indiqué la naissance très tardive de telles généralisations sensibles directes en apparence, comme le sont les couleurs. Que cette tendance évolutive vaille davantage encore pour la vie intime est en soi éclairant. Plus une langue est en effet primitive, et moins elle exprime directement et résolument l'intériorité, mais plus elle le fait au contraire par le détour de la représentation de ce monde extérieur dans laquelle elle s'éveille et trouve son déploiement. Gehlen cite à juste titre la formule de Madame de Staël sur l'antiquité en opposition à son époque : « Les anciens n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction. »<sup>19</sup> Comme nos connaissances remontant aux périodes les plus lointaines se rapportent à des stades d'évolution déjà relativement élevés, la conséquence s'impose à nous que cette situation était celle qui prévalait d'une manière encore plus nette aux phases les plus primitives.

---

<sup>19</sup> Cité par Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur: philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Francfort, Vittorio Klostermann Verlag, 2005, p.129. Germaine de Staël-Holstein, *de l'Allemagne* II<sup>e</sup> partie, *de la littérature et des arts*, Chap. XXVIII, *Des romans*. Œuvres t. III, Paris, Lefèvre, 1838, p. 300.

L'éveil, l'organisation, le passage à la conscience (au sens le plus large du terme) des affects et des sentiments se produisent de ce fait dans la ligne de la mimésis et de ses effets sur ceux qui la pratiquent, la regardent et l'écoutent. Nous savons bien combien est important – de ce point de vue aussi – le rôle que joue déjà le rythme dans le procès de travail, que c'est précisément par lui que se produisent les débuts de la libération de l'intériorité qui nous intéresse ici. Avec la mimésis, ces tendances connaissent une accentuation qualitative, en forme de bond. D'après nos considérations précédentes, nous savons déjà qu'en l'occurrence, la chose artistique n'était aucunement leur but originel, qu'elles sont bien davantage nées comme conséquence nécessaire du mode magique d'approche de la réalité, de l'aspiration magique à influencer, dans le sens souhaité, les forces et les puissances agissantes cachées qui régissent la vie humaine, si nécessaire à les éliminer ou tout au moins à les entraver. Le caractère artistiquement évocateur de la mimésis y naît partiellement comme un produit accessoire imprévu. Nous disons *partiellement*, car une certaine évocation est recherchée et voulue dans la mimésis magique, sauf qu'il est – du point de vue de la magie – largement fortuit que le caractère évocateur de la mimésis emprunte de plus en plus résolument, au cours de son développement, une voie esthétique. Les traits, décisifs pour nous, de la musique comme mimésis de la vie intime de l'homme, des affects, des sentiments, etc. se développent en conséquence sous un voile magique, comme moyens – pour ainsi dire techniques – de fixation d'objectifs magiques, peu à peu jusqu'à l'autonomie de la sphère esthétique. Il faut là, d'emblée, remarquer que son autarcie totale est le résultat d'une évolution d'une durée extrêmement longue, que cela dure une très longue période avant qu'elle cesse d'être l'accompagnateur (l'organisateur esthétiquement décisif, à proprement parler) d'autres modes de représentation

mimétiques (de la danse, de la parole). Cependant, avant de pouvoir aborder ces formes pures qui sont les siennes ainsi que leurs conditions sociohistoriques, il nous faut regarder d'un peu plus près sa fonction originelle, car ce n'est qu'ensuite que la voie sera libre d'une compréhension véritable de ce qu'est à proprement parler la mimésis en musique.

Pour parler tout d'abord du rythme, nous sommes confrontés à trois sortes de phénomènes. Premièrement, les mouvements rythmiques d'êtres vivants, que nous avons déjà mis en évidence dans le règne animal ; ceux-ci sont des faits biologiquement fondés, – peu importe qu'ils reposent sur des réflexes non conditionnés, ou sur des réflexes conditionnés consolidés – qui facilitent l'adaptation à l'environnement, rendent plus efficaces les réactions de l'animal concerné à son égard ; rapportés à la totalité de sa vie, il s'agit cependant là d'épiphénomènes sans conséquences essentielles. Deuxièmement, le rythme qui apparaît dans le travail ; il porte en lui le sceau de ce bond qualitatif qui différencie le travail en général de toute réaction biologique au monde extérieur. C'est précisément par lui qu'est organisé consciemment, un processus spatiotemporel dans l'intérêt d'un objectif fixé par l'homme, de facilitation du travail ou d'augmentation de son rendement. L'accent est mis sur l'organisation, car ce rythme n'est plus un rythme « naturel », mais un rythme « artificiel » qui naît de la synchronisation entre eux des mouvements les plus utiles du point de vue du procès de travail, de leur succession chronologique etc. et des tours de main les moins fatigants pour ceux qui travaillent. Le fait que l'allègement de l'exécution du travail qui se produit par là déclenche des sentiments agréables est une conséquence évidente, mais un produit accessoire du point de vue de la fixation objective du but. Certes, le caractère consciemment organisé agit aussi

– peu importe dans quelle mesure c’est spontané ou conscient – sur le sujet qui travaille, et en premier lieu, notamment, en direction d’une accentuation plus résolue du rythme par un chant d’accompagnement qui, comme Bücher le souligne, n’avait probablement pas de texte au début et ne faisait qu’exprimer par des exclamations les sentiments reflétant le travail en tant que tel. Les textes des chants de travail traditionnels les plus anciens datent de périodes relativement plus tardives, d’époques postérieures à la dissolution du communisme primitif, de celles de l’esclavage. Pour éviter tout malentendu, il faut remarquer qu’il est exclusivement question ici de l’expression verbale articulée. Qu’avant déjà, par exemple grâce à des instruments d’accompagnement, le procès de travail en tant que tel ait pris une forme musicale mimétique concrète est indifférent pour cette question. Le simple rythme de travail va donc dès à présent s’accomplir avec des paroles articulées, avec leur accompagnement musical, dans lesquels déjà la position de l’homme total par rapport au travail spécifique considéré, sa relation subjective à la totalité de sa vie, aux conditions de travail, aux rapports de travail en général, apparaissent comme contenus de la mimésis des sentiments. Les transitions entre les deux étapes, qui ont été extrêmement importantes pour l’apparition de la mélodie et de l’harmonie, ne sont à ma connaissance pas connues. (L’auteur saisit également cette occasion pour déclarer clairement qu’il ne peut pas élever la prétention d’avoir une compétence particulière dans le domaine de la musique et de son histoire.)

La phase la plus évoluée du chant de travail montre donc déjà les signes clairs de la troisième étape, celle du mimétisme développé. Cet aspect est encore plus évident dans l’autre domaine d’application de la musique dans toutes les sociétés primitives, celui de la danse. La danse présente en effet, dès le

début, un caractère mimétique évident, et notamment comme représentation des activités les plus importantes de la vie de l'homme primitif (guerre, chasse, récolte, etc.) Nous nous sommes déjà, dans d'autres passages, préoccupés en détail de cette question ; notre attention s'oriente ici non pas tant sur la danse dont l'essence comme mimésis ne mérite pas d'explication, que sur le rôle de la musique dans sa nature évocatrice humaine, qui se transforme spontanément en chose esthétique. Le fait important qu'il faut tout particulièrement souligner ici, c'est qu'une très grande partie des actions mimétiquement reproduites dans la danse n'appartient pas à ce groupe de besoins qui, comme beaucoup de genres de travail, étaient déjà soumis dans la vie quotidienne à une rythmisation. Quel que soit le rôle important que peuvent jouer des habiletés recherchées par là, par exemple pour la chasse ou la guerre, les gestes appropriés qui apparaissent dans ces domaines ne peuvent pas connaître dans la vie même un ordre rythmique bien établi et toujours récurrent ; leur rythmisation qui se produit dans la danse est donc mimétique primaire, déterminée par des objectifs évocateurs mimétiques, et pas par des objectifs appropriés à la technique de travail. Cette priorité du mimétisme concerne cependant aussi les procès de travail qui sont déjà rythmés dans la réalité (semences, fauchages etc.) Car dans le travail même prévaut naturellement la règle selon laquelle chacun doit posséder sa rythmique propre, découlant de son genre spécifique ; il ne peut donc y avoir ni rapport rythmique entre des besoins différentes, ni transitions, passages rythmiques des uns dans les autres, chaque procès de travail est isolé pour des raisons techniques, et rythmé pour lui-même. Nous avons cependant démontré dans une analyse précédente de la danse, que chacun – puisse-t-il englober de très nombreux ensemble de gestes humains – du point de vue de la commande sociale que pose la magie, doit former une unité. D'autant plus que,



comme nous l'avons également montré en son temps, l'objectif magique lui aussi comporte en soi l'effet évocateur, tout au moins comme élément indispensable, comme signe immédiat évident, d'une certaine manière comme garantie émotionnelle de l'action d'influence sur les puissances transcendantes. Il résulte de tout cela une élaboration mimétique musicale unitaire de chaque groupe de danse cohérent, par lequel sont posées déjà rythmiquement des tâches complètement nouvelles par rapport au travail ; non seulement mettre bout à bout de manière unitaire des ensembles de gestes qualitativement différents les uns des autres – et préservant leur diversité –, mais aussi les faire naître les uns des autres d'une manière évoquant des tensions et des détentes, conduire ces rapports dynamiques vers une fin qui les consacre et y faire culminer l'ensemble.

Il est clair que cet objectif – il découle encore directement de la magie et ne comporte pendant longtemps que des déterminations esthétiques spontanément inconscientes – doit dépasser de loin le simple arrangement rythmique de gestes. Tandis que doivent alors être mimétiquement évoqués les affects les plus divers, la musique d'accompagnement – qui, par l'accompagnement et dans l'accompagnement, organise la mimésis concrète – doit elle-même développer en elle des éléments mimétiques. Ce n'est en effet que grâce à ceux-ci qu'un événement mimétique peut être mené jusqu'à son déploiement interne complet, jusqu'à un ordonnancement ferme organiquement issu de l'immanence. En naissent une mélodie et une harmonie qui sont des modes d'expression des sentiments accompagnant les événements. La musique qui, en tant qu'art, n'est pas encore parvenue à la maturité d'un être-pour-soi autonome, doit donc déployer en elle-même ses déterminations les plus originelles afin de pouvoir figurer comme principe évocateur esthétique dans des domaines

situés en dehors de son immanence. C'est dans la danse primitive que l'on peut encore observer cela le plus nettement. Car même s'il subsiste, comme nous l'étudierons plus loin en détail, une corrélation encore plus profonde entre certains types de l'art verbal et la musique, l'évolution sociohistorique entraîne ici, en même temps, une séparation nette ; aussi la poésie lyrique se détache-t-elle peu à peu de la musique qui l'accompagne obligatoirement, et la musique devient relativement tôt capable d'exprimer sans paroles des émotions lyriques. (Mentionnons encore l'exposé de Pindare sur les mélodies d'aulos.) En revanche, la danse ne peut absolument pas exister non seulement comme principe, mais même comme mode d'expression du loisir quotidien, sans cette fonction organisatrice de la musique. La musique elle-même est en mesure de réaliser une rupture pour autant par exemple que les modes de danse musicalement élaborés, avec la musique des temps modernes, se libèrent toujours plus des danses proprement dites et n'utilisent celles-ci que comme prétexte pour l'expression d'une certaine sensibilité émotionnelle. Mais la danse ne peut jamais se séparer de la musique ; même si elle a depuis longtemps cessé d'être l'incarnation mimétique de faits importants de la vie, comme c'est encore le cas dans de nombreuses danses cérémoniales paysannes, pour devenir un simple amusement dans la vie quotidienne, la base organisatrice qu'est la musique ne peut pas disparaître. (Il n'est pas encore question ici du problème de la qualité d'une telle musique.)

La danse des temps primitifs dont la relation à la musique nous intéresse à présent était en revanche une mimésis des événements les plus importants de la vie, de sa conservation et de sa préservation, de sa défense contre des ennemis, etc. La fonction organisatrice de la musique ne pouvait, de ce fait, pas se limiter à régler rythmiquement des gestes récurrents. Il lui

fallait, par des mouvements alternés de haut en bas, dans les intensifications, les décélérations variées de rythme etc. d'un événement dramatique, mais muet, non seulement produire cette mise en ordre guidant l'évocation, mais en même temps faire s'exprimer avec une force évocatrice la charge émotionnelle qui y est incluse et qui ne peut pas se réaliser par le simple langage des gestes. Le fait bien connu qu'une telle liaison de la danse et de la musique apparaisse spontanément – sans aucune conscience esthétique – dans toutes les cultures primitives a des causes qui font profondément partie de l'essence de la chose. Car les gestes humains comportent certes en eux toute l'intériorité, mais assurément pas encore passée au stade de l'articulation. Cette intériorité, comme nous l'avons montré plus haut, apparaît dans la peinture et la sculpture qui la conçoivent et la représentent dans sa pure visibilité, comme pure objectivité, indéterminée bien qu'elle soit esthétiquement légitime et indispensable. L'élimination esthétique du parcours dans le temps qu'accomplissent les milieux homogènes de ces arts, l'abolition parfaite du passé et de l'avenir en un présent sublimé en « éternité » font naître une tension par laquelle la juste harmonie artistique d'une objectivité déterminée (visuelle) et indéterminée (purement intime) avec la réalité peut accéder à l'efficacité. Même si les gestes expressifs restent tels qu'ils sont dans la vie elle-même, à savoir des instants sans cesse mouvants, fugaces, surgissant d'un futur anticipé, disparaissant dans un passé – remémoré ou oublié – ils ne peuvent jamais posséder cette unification intensive de l'intime et de l'extérieur que nous venons de décrire. L'intériorité doit devenir une forme ouverte et articulée afin que les gestes purs, l'extériorité purement visuelle ne dégénère pas en absurdité. « Quand les sourds-muets sont devenus fous », disait Hebbel de la pantomime dans un humour grinçant.

Dans la vie, ce rapport se régule d'une certaine façon de lui-même. Naturellement, il y a toujours et encore des gestes sans expression verbale ; mais ceux-ci ont, dans la continuité de l'*avant* et de l'*après* verbalement exprimés, une place si nettement définie que l'intériorité appartenant aux gestes accède « d'elle-même » à une expression claire, ou en cas d'éventuelle polysémie, est suffisamment fondée sur le déroulement et la situation. Il est superflu de parler ici de la mimésis dramatique puisqu'en elle, cette attitude est claire, sans plus. La situation est toute autre dans la danse. Il y est tout à fait impossible que l'intériorité existant « derrière » les gestes courants s'articule en une expression verbale. Les faits historiques montrent que cette articulation se produit partout grâce à la musique « accompagnant » la danse, sa dramaturgie gestuelle. Nous avons mis entre guillemets le mot *accompagnant* car il s'agit de quelque chose d'autre qu'un simple accompagnement, de quelque chose de plus, qualitativement. Cela fait naître une création mimétique unitaire dans lequel deux genres de reflet opposés fusionnent en une unité nouvelle : un reflet chorégraphique d'événements de la vie, visible et animé, où ces sentiments, appelant l'action ou appelés par elle doivent nécessairement rester indéterminés, et une mimésis musicale des sentiments coïncidant totalement avec celle-ci dans laquelle, tout aussi nécessairement, ses objets demeurent dans l'indétermination. La possibilité esthétique de l'assemblage des deux arts est donc déterminée à partir de la mimésis. Que les deux se complètent et se soutiennent réciproquement dans le sens indiqué ci-dessus n'est pas une formulation trop précise. Il s'agit plutôt d'une fusion complète dans laquelle le déroulement temporel des sentiments et leur accès à la visibilité dans la gestuelle spatiale forment une unité indissociable. (Il va de soi que plus le contenu de la danse est simple et évident, et plus la musique peut être simple, « primitive » ; on peut imaginer des cas

limites des temps primitifs – que je sache, de tels cas nous sont inconnus – dans lesquels la musique pourrait presque se limiter à un ordonnancement rythmique. De l'autre côté, quand le langage gestuel de la danse s'appauvrit en contenu vivant, se fane, quand il devient en conséquence conventionnel, comme plus tard dans le ballet de cour, il peut se produire une divergence de nature opposée : l'objectivité indéterminée de la musique devient plus animée, plus dramatique, plus chargée en émotions que celle, visuelle déterminée, de la danse. Les problèmes qui en résultent ne font cependant pas partie du cadre de ces considérations.)

Une seule chose nous intéresse ici : c'est uniquement comme mimèsis de la vie intime que la musique peut remplir cette charge fonctionnelle que lui ont nécessairement assignée les conditions sociohistoriques de toute culture débutante. La tâche de la philosophie de l'art consiste à découvrir ces relations catégorielles qui prévalent ici. Sans aller plus loin, il est éclairant que la fonction ordonnatrice de la musique décrite à l'instant doive être essentiellement temporelle. L'ordonnancement visuel spatial, expressif, des mouvements et gestes des danseurs va être réalisé par la chorégraphie ; mais celle-ci est toujours soutenue par l'ordonnancement musical. Cette subordination n'est en aucune façon fortuite ; comme la mimèsis gestuelle de la danse est au service du contenu émotionnel à évoquer, il est évident que la danse doit abandonner à la musique le principe ordonnateur en dernière instance. C'est ainsi qu'un milieu homogène spatiotemporel, celui de la danse, se retrouve régi par un milieu purement temporel, celui de la musique. (Dans le drame, quand il s'est libéré de la musique et qu'il est devenu un art verbal pur, des problèmes d'un genre tout à fait différent apparaissent pour la représentation scénique, dans lesquels la spatio-temporalité prend à nouveau la prépondérance sur la temporalité pure :

mais même dans l'opéra où ce n'est pas la musique en soi, mais une musique liée à un chant verbal qui est déterminante pour le milieu homogène, apparaissent pour le jeu et la régie des problèmes nouveaux, rarement résolus, ainsi que théoriquement peu élucidés.) Ces relations sont relativement éclairantes ; la difficulté commence seulement lorsque nous avons à considérer la musique elle-même comme mimésis. Mais si nous pensons combien le caractère de reflet de la musique était évident pour les anciens et après eux jusqu'aux Lumières, il nous paraît nécessaire de considérer dans ses bases philosophiques la réticence qui prévaut dans le présent. Cela paraît d'autant plus avantageux qu'une telle analyse est également appropriée pour préciser la nature générale de la mimésis au-delà de ce qui avait été atteint jusque là, de même que pour mieux éclairer la caractéristique spécifique de la mimésis musicale.

Le premier thème qui surgit ici nous est bien connu depuis longtemps : l'hypothèse que le reflet est semblable à une photocopie – bien que cette affirmation insoutenable puisse être contestée d'une façon justifiée – d'où l'on déduit la réfutation du caractère mimétique de l'art et surtout de la musique. Sans répéter tout ce qui a été dit jusqu'ici (mais en se le remémorant résolument) on peut dire que de telles argumentations se réfèrent pour la plupart à la non-ressemblance de l'original et de la copie, et donc dans notre cas, sur le fait que du côté objectif, il y a certaines vibrations, numériquement constatables de façon précise, et en revanche du côté subjectif, des perceptions auditives, et accompagnant celles-ci, des sentiments qui lui sont liés. Cette dissemblance immédiate est sans aucun doute un fait ; elle se montre de la façon la plus nette dans les effets physiologiques directs du monde extérieur sur les hommes. La couleur verte, dans laquelle nous percevons par exemple une forêt ou une prairie,

n'est certainement pas semblable à l'ensemble des vibrations qui la déclenche. Ceci a déjà permis au grand chercheur Helmholtz<sup>20</sup> de voir en eux de simples « symboles », c'est-à-dire des signes conventionnels qui ont pratiquement à faire leurs preuves, alors qu'est soulignée l'hétérogénéité totale de la représentation et du représenté. Cette assertion passe totalement à côté du problème philosophique du reflet. Que celui-ci soit en effet conçu de façon idéaliste ou matérialiste, et donc qu'il s'agisse de la relation de l'idée et de l'image ou de celle de l'objet matériel et de l'image, aucune théorie du reflet ne trouve là d'unité, de coïncidence parfaite, d'homogénéité moniste, car la mise en opposition de l'original et de la copie, leur dualité indépassable, sont assurément la base philosophique de toute théorie de la copie. L'inconséquence de Helmholtz – la répétition de celle de Kant sur la question de la chose en soi – consiste en ce que d'un côté, il voit dans la perception des sens de simples « symboles » et donc quelque chose de conventionnel, mais que de l'autre côté, il les considère comme des conséquences nécessaires des effets des objets sur nous. Mais quand par exemple la couleur verte apparaît comme la réaction nécessaire d'une fréquence définie de vibration dans la conscience, qu'est-elle d'autre que la représentation de ce phénomène dans l'âme humaine ?

L'insoutenabilité de la substitution positiviste de la copie par des signes conventionnels est encore plus nettement démontrée lorsque le reflet, dans l'esprit du matérialisme dialectique, est conçu comme simple approche d'un monde objectif infini, inépuisable. Si déjà le manque de « ressemblance » dans la copie physiologique immédiate ne

---

<sup>20</sup> Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894). Physiologiste et physicien allemand. Il a étudié la perception des sons et des couleurs ainsi que la thermodynamique. NdT.

peut pas servir de preuve, c'est encore beaucoup moins le cas dans le processus idéal de reflet de la réalité objective, avec ses vastes médiations. Nous avons, dans d'autres passages, traité exhaustivement les méthodes désanthropomorphisantes. Leur essence réside dans le fait qu'on construit un appareillage physique et intellectuel au moyen duquel des objets, des relations, des rapports, etc. même directement dissimulés, en principe inaccessibles à la perception humaine par les sens, peuvent être exactement reflétés dans leur existence en soi. Plus leur essence, justement, est reflétée, et moins la « ressemblance » au sens immédiat peut en général surgir comme problème, bien que le critère pour appréhender l'essence ne puisse ici, à plus forte raison, consister qu'en la concordance de l'image originelle existant en elle-même et de l'image reflétée. La faiblesse de toute théorie non-dialectique du reflet consiste précisément dans le fait qu'elle ne peut pas appréhender l'objectivité de l'essence, son existence indépendamment de la conscience. Nous nous sommes déjà à maintes reprises préoccupés de cette question. Remarquons seulement que dans un reflet de l'essence, il peut encore moins être question d'une « ressemblance » au sens strict étudié ici, que dans les perceptions immédiates des sens.

Il est clair que cette structure générale – *mutatis mutandis* – est également valable pour le reflet anthropomorphisant de l'art. L'hégémonisation du système de signalisation 1', que nous avons décrit en détail, est la base psychologique pour qu'à l'occasion du dépassement de la « ressemblance » de la copie, avec la stimulation venue du monde extérieur qui la suscite directement et donc avec l'image originelle immédiate, il naisse cependant un reflet qui rencontre dans l'homme l'essence de l'existence objective du genre humain, c'est-à-dire qui reproduise correctement l'un de ses éléments essentiels. Le problème de la « ressemblance » connaît en la



circonstance une accentuation et un approfondissement dialectiques : cette nouvelle immédiateté de l'œuvre d'art qui abolit et produit à nouveau l'immédiateté de la vie quotidienne éloigne d'un côté ce qui est représenté par elle très loin du « modèle » figuré de la vie quotidienne, il peut même représenter un monde fantastique, qui – d'un point de vue direct – n'a pas du tout de modèle dans la vie. D'un autre côté, c'est précisément par là que la « ressemblance » du reflet artistique avec les éléments essentiels de la réalité objective de l'évolution de l'humanité va être beaucoup plus fortement soulignée et rendue plus évocatrice. De la « ressemblance » du reflet psychophysiologique immédiat avec l'événement physique que le suscite, nous en avons déjà parlé. Tandis que le reflet artistique, par le développement du système de signalisation l', ne se détache certes pas comme le reflet désanthropomorphisant de la représentation psychologique humaine immédiate de la réalité objective, mais donne plutôt à celle-ci une forme supérieure, en purifiant, homogénéisant ses éléments essentiels, en les ordonnant suivant leur importance humaine, sa spécificité que nous avons décrite en détail apparaît : l'unité dialectique, contradictoire féconde, de la « ressemblance » et de la « dissemblance » avec le modèle de la réalité, sur le terrain de la nouvelle immédiateté, indissociablement liée à l'évocation immédiate des moments essentiels du développement de l'espèce humaine ; à cette occasion, la « ressemblance » dans la représentation de ces signes caractéristiques s'exprime justement en ce qu'ils peuvent être ressentis directement par delà de grands écarts de temps et d'espace. C'est précisément là que le caractère de reflet de tout art – y compris la musique – est manifestement compréhensible, alors même que l'on récuse une « ressemblance » directe : ce sont précisément les grandes œuvres d'art, reflétant et représentant l'essentiel, qui éveillent et préservent cet invariant dans la vie

de l'espèce, et certes pas comme un universel humain « atemporel », mais comme un moment concret d'évolution, avec en même temps le *hic et nunc* de son avatar historique, tandis que le reflet superficiel, et de ce fait « plus ressemblant » de phénomènes temporaires datés sera condamné par le cours de l'histoire à l'incompréhension et à l'oubli.

Dans le cas traité maintenant, il nous fallait encore traiter le caractère de reflet de la musique en même temps que dans les autres arts, bien qu'il soit évident à chacun que la dialectique de la « ressemblance » prend justement en elle sa forme la plus aiguë et la plus frappante. Nous nous approchons cependant encore plus près de sa spécificité particulière si nous jetons un œil sur le deuxième préjugé philosophique important de notre époque : nous pensons au problème du temps. Sa conception actuelle – fausse – est pour l'essentiel déterminée par la théorie de la connaissance de Kant. Il est notoire que dans son « esthétique transcendantale », il traite le temps – comme l'espace – tant séparément des problèmes de la connaissabilité théorique des objets, qu'aussi, au sein de ce cadre plus étroit, comme apriorisme propre, autonome, de la sensibilité humaine, dont les traits essentiels doivent de ce fait rester strictement séparés de ceux de l'espace. Que les philosophies ultérieures, à commencer par Bergson, aient fait de cette séparation métaphysiquement rigide une opposition irréductible de l'espace et du temps, nous n'avons pas besoin de nous en occuper ici puisque notre polémique est en général dirigée contre la destruction du rapport indissociable de l'espace et du temps, et que les nuances dans la transition de la simple dualité à une opposition chargée de contenus affectifs ne peut rien offrir d'essentiellement nouveau pour le problème de fond. Nous citerons ces idées essentielles de Kant qui ont un rapport direct avec la question qui nous

préoccupe maintenant : « Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur. En effet, il ne peut être une détermination des phénomènes extérieurs : il n'appartient ni à une figure, ni à une position, etc. ; mais il détermine le rapport des représentations dans notre état intérieur. »<sup>21</sup>

Lors du traitement de la mission défétichisante de l'art, nous avons mentionné l'indissociabilité objective de l'espace et du temps et avons cherché à montrer que cette caractéristique qui est la sienne, indépendamment de la conscience, sa réalité objective, appelle obligatoirement des conséquences très profondes dans son reflet esthétique. Autrefois, face à la conception kantienne, il fallait faire prévaloir la justesse interne de cette conception naturelle, spontanée, qui considère partout le temps et l'espace comme liés, et en même temps comme « peuplés » par la matière dynamique. La philosophie hégélienne a conféré à ce sentiment vital un fondement philosophique. Le fait déjà qu'elle n'examine pas l'espace et le temps comme des aprioris abstrait dans l'introduction à la théorie de la connaissance, comme le faisait Kant, , mais dans les considérations introductives générales à la philosophie de la nature, montre le point saillant de cette différence : le problème du temps ne peut absolument pas, en conformité avec les faits réels, être traité raisonnablement, séparément de celui de l'espace, de la matière et de son mouvement. (Cela n'exclut pas un traitement séparé, objectivement désanthropomorphisant, de la spécificité ontologique de l'espace et du temps, tel qu'il se trouve dans la philosophie de la nature de N. Hartmann<sup>22</sup> et qui est extrêmement important pour contrer les tendances subjectivisantes de la physique moderne. Sauf que ce problème est posé dans une dimension qui est disjointe

---

<sup>21</sup> Kant, *Critique de la raison pure*, I § 6, B. Trad. J. Barni, G-F, 1976, p. 91.

<sup>22</sup> Nicolai Hartmann, (1882-1950), philosophe allemand. NdT.

des questions traitées ici.) Le temps purement intérieur, isolé de l'espace et de la matière dynamique, est une abstraction fétichisée et fétichisante qui, évidemment, comme toute théorie ayant une influence large et durable, prend obligatoirement ses racines dans l'être social de certaines couches de la société capitaliste ; pourtant, un fondement social de ce genre ne dit encore rien en faveur de sa concordance avec la réalité objective. Bien au contraire. L'analyse précise de cette genèse sociale découvrirait justement les causes de sa déformation fétichisante de la vraie structure du temps. L'analyse de ce rapport, qui est d'une importance non négligeable pour la compréhension de l'objectivité dans l'art moderne, fait partie de la partie matérialiste-historique de l'esthétique.

Il faut encore une fois souligner ici le problème du temps, afin d'approcher l'objectivité spécifique de la musique. De ce point de vue, il résulte de la comparaison de Kant et Hegel les deux contrastes – étroitement liés l'un à l'autre – suivants : d'un côté celui entre le temps objectif et le temps subjectif, de l'autre celui entre le temps vide, en forme de « récipient » et le temps objectivement rempli, c'est-à-dire le temps abstrait et le temps concret. La conséquence immédiate de la prise de position influencée par Kant dans les deux dilemmes conduit à l'intériorité totalement « épurée » dans l'interprétation des expériences temporelles vécues. Il en résulte la conception selon laquelle toute objectivité et même tout face à face entre sujet et objet y seraient abolis, devenus inexistantes ; selon laquelle l'objectivité des objets ne pourrait naître que de l'apriorisme de l'espace (et de l'activité à leur égard de l'entendement et de la raison qui leur donne forme). À une époque qui ici va nécessairement être de plus en plus fortement identifiée au vécu de l'époque par le sujet (certes pas encore de manière bien résolue chez Kant lui-même), il

nous apparaît une puissance toujours plus énigmatique du courant en soi, dans lequel tout ce qui semblait avoir une existence dans l'instant vécu disparaît irrémédiablement. La tonalité du sentiment qui l'accompagne peut bien être celui de la tristesse, comme chez le jeune Hofmannsthal,<sup>23</sup> ou celui de l'ivresse d'avoir compris l'essence vraie, immatérielle, du cosmos, comme chez Bergson : temps et temporalité se détachent toujours davantage du monde matériel véritable et l'accent est de plus en plus mis, chez eux, sur une existence autonome, séparée de lui dans la pure subjectivité, dans leur séparation fétichisée de leur environnement et en opposition, également fétichisée, à lui. L'effacement qui se produit nécessairement au cours du temps devient un abîme dans lequel tous les objets disparaissent sans laisser de traces ou tout au plus, grâce à l'activité purement interne, énigmatique également du sujet, de la mémoire, du souvenir, vivent d'une manière purement subjective, concernant exclusivement le sujet, dans une existence fantomatique entre être et non-être comme dans les limbes de Dante. C'est ainsi qu'apparaît, en rapport avec la conception isolée du temps, incluse dans le sujet, une sorte de solipsisme spirituel du sentiment. On peut bien, comme Hanslick,<sup>24</sup> nier le rapport entre sentiment et musique, mais comme un tel formalisme fait de la musique quelque chose de totalement « hors du monde », cela fait naître dans la réceptivité ainsi influencée, comme corrélat subjectif nécessaire de cet « hors du monde » de l'objet, un sujet solipsiste, dont l'être doit être sentimentalement déterminé par la musique – sans se soucier de toutes les théories de Hanslick.

---

<sup>23</sup> Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), écrivain autrichien. NdT.

<sup>24</sup> Eduard Hanslick (1825-1904), écrivain autrichien originaire de Bohême, sans doute le critique musical le plus influent du XIX<sup>ème</sup> siècle. NdT.

L'expression la plus extrême d'une telle subjectivisation et désobjectivation du temps est, pour la théorie de la musique, le formalisme pur. Kant déjà voit dans la musique un « beau jeu des sensations. »<sup>25</sup> et la musique sans texte fait partie pour lui de la beauté « pure » (pas « adhérente », pas déterminée par l'objet), c'est à dire qu'elle est rangée selon les mots de Kant avec « les dessins *à la grecque*, les rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints. »<sup>26</sup> Nous avons déjà, dans d'autres contextes, indiqué qu'à partir de ces présuppositions est née chez Hanslick une conception de la musique comme « kaléidoscope de tonalités ». Cette conception, absurde dans son extrémisme, trouble aussi des penseurs sérieux visant à l'objectivité. N. Hartmann<sup>27</sup> refuse par exemple radicalement de concevoir la musique comme « un jeu d'échec avec les sons. » Dans la concrétisation de ses vues, il en arrive pourtant au dilemme suivant : d'un côté, il définit l'acte subjectif de son effet en opposition radicale à la réceptivité en sculpture et la littérature en ce « que la vie propre de l'âme est totalement absorbée par le mouvement de l'œuvre sonore et se trouve impliquée dans son mode de mouvement ; celui-ci se communique en lui, devient le sien dans l'exécution conjointe. Par là, le rapport objectif est aboli dans les faits, et transformé en quelque chose d'autre : la musique pénètre pour ainsi dire l'écouter, et devient sienne dans l'écoute ». De l'autre côté, il lui faut, pour ne pas dissoudre la musique dans une extase sans contenu, sans objectivité, ou dans un formalisme tout aussi dépourvu de

---

<sup>25</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, Trad. Alain Renaut, Paris GF-Flammarion, 2000, § 51, p. 311.

<sup>26</sup> Ibidem, § 16, pp. 208-209.

<sup>27</sup> Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Berlin, de Gruyter, 1953, pp. 200-201. Nous n'avons pas besoin de nous occuper ici de la forme particulière de la résolution du dilemme chez Hartmann, à savoir sa théorie des « couches d'arrière-plan » de la musique (ibidem, p. 205).

contenu et d'objectivité, en arriver à la conclusion : « Néanmoins, la musique reste objective. » Même Hegel, dont la théorie du temps nous a donné l'impulsion décisive pour la solution de ce problème, succombe occasionnellement, dans son *Esthétique*, à la tentation d'unir mentalement la temporalité du pur auditif à une non-objectivité du comportement esthétique musical, et même à son essence esthétique. Cette déviation de Hegel par rapport à sa propre conception dialectique du temps est très étroitement corrélée à son idéalisme qui le conduit à renouveler la thèse médiévale que l'ouïe serait « plus idéale que le visage. » Il dit en conséquence de la musique que la différenciation entre sujet jouissant et œuvre objective n'y serait ni solide, ni durable, comme en sculpture, mais qu'au contraire, « son existence réelle (l'être sensible de l'objet, G.L.) se volatilise à l'inverse en une disparition immédiate de celui-ci dans le temps... Elle s'empare toute entière de la conscience, qui n'est plus confrontée à aucun objet fixe ». <sup>28</sup> Par chance, Hegel n'est pas conséquent sur cette question et ne prolonge pas cette conception jusqu'à ses conséquences absurdes.

En l'occurrence, et nous l'avons déjà mentionné, c'est justement sa théorie de la corrélation indissociable entre espace, temps, matière et mouvement qui est la seule voie pour bien comprendre la spécificité de la musique. Pensons – en nous remémorant ce que nous avons dit plus haut – au rapport entre danse et musique. Quand Hegel dit dans ses remarques introductives à la physique : « le mouvement est le processus, le passage du temps dans l'espace et inversement : la matière en revanche est la relation entre espace et temps, comme identité au repos », <sup>29</sup> il donne de la sorte un

<sup>28</sup> Traduit par nos soins. La traduction de Charles Bénard dans Hegel, *Esthétique*, Paris, Le livre de Poche, 2008, Troisième section, Chap. II, 1, c) αα, Tome II, pp. 337-338, s'éloigne du texte allemand cité par Lukács.

<sup>29</sup> Hegel, *Enzyklopädie*, § 261, Zusatz

fondement philosophique exact au caractère spatiotemporel du rythme dont nous avons également déjà parlé plus haut. La corrélation entre ces catégories, la vie, déjà, la détermine, elles prennent une forme claire dans le travail et leur prolongation, que réalise la musique, n'est qu'une intensification – assurément qualitative – de la configuration fondamentale appréhendée de manière juste par Hegel. Ce n'est qu'en géométrie (et par suite dans l'ornementation géométrique) que peut être réalisée une abstraction féconde pour l'image du monde, à savoir la supposition d'un espace sans temps. Mais Hegel indique avec justesse que cette abstraction n'est pas inversable : on ne peut pas se représenter un temps sans espace, il n'y a pas de « géométrie » du temps possible<sup>30</sup>. Même la forme la plus abstraite du temps ne peut pas faire abstraction de l'espace, de la matière, et du mouvement. On le voit, selon Hegel, en ce que leurs déterminations sont « l'unité de l'être et du néant ». Le passé, le présent et l'avenir forment chacun, d'un côté, une unité de cette opposition, d'un autre côté ils sont différents les uns des autres en ce qui concerne la naissance et la disparition. Le mérite de Hegel est d'avoir mis en avant tant l'objectivité que la matérialité de toutes ces relations. « Le passé a réellement existé comme histoire du monde, événements naturels, mais il est placé sous la détermination du non-être qui apparaît » tandis que – philosophiquement – « dans l'avenir, le non-être est la première détermination, l'être, la dernière, même si ce n'est pas selon le temps. » Le présent est en l'occurrence – vu abstraitement – une pure « unité négative », un pur maintenant, et en ce sens, on peut dire ; « seul le présent est, l'avant et l'après ne sont pas ; mais le présent concret est le résultat du passé, et il est porteur d'avenir. »

---

<sup>30</sup> Ibidem, § 259.



Quand Hegel conclut ces considérations ainsi : « le vrai présent est donc l'éternité », <sup>31</sup> sa formulation résonne de prime abord comme extrêmement idéaliste, presque mystique. Pourtant, dans la vie, on voit déjà que seule l'élévation au présent du passé et du futur peut faire de l'en-soi un pour-nous, et que, naturellement, le non-existant tel qu'il est nécessairement fixé ne peut être élevé qu'en un pour-nous, mais pas en un en-soi, de sorte que cette éternité, d'un point de vue critique, est une catégorie qui, même si elle est nécessaire et reflète de manière juste la réalité, n'en reste pas moins purement subjective. Ce caractère de subjectivité nécessairement déterminée par l'essence de l'objet, le reflet artistique, et spécialement le reflet musical, doit aussi le prendre en charge. Souvenons-nous de nos considérations précédentes sur le quasi-espace en musique, que nous avons également défini là comme subjectif. Esthétiquement aussi, cette caractéristique subjective du quasi-espace en musique (ainsi qu'en littérature) ne supprime pas l'objectivité de son effet. Car comme il a été montré en son temps, la contiguïté d'objectivités séparées dans le temps et donc le dépassement subjectif du cours du temps est une condition préalable indispensable pour l'efficacité de l'œuvre d'art en tant qu'unité. Thomas Mann a bien défini la propriété commune de cet acte pour la musique et la littérature : « On porte toujours en soi une œuvre d'art comme un tout. Même si la philosophie esthétique prétend que les œuvres du langage et de la musique, à la différence des arts figuratifs, sont liées au temps et à sa succession, elles aussi cherchent néanmoins à être présentes tout entières dans chaque instant. Au début, le milieu et la fin ont déjà pris vie. Le passé imprègne le présent ; et même dans la plus extrême concentration sur ce passé,

---

<sup>31</sup> Ibidem, Zusatz.

s'insinue le souci de l'avenir. »<sup>32</sup> Comme postulat de l'effet esthétique, la supposition du quasi-espace dans sa nécessité subjective est donc totalement justifiée. Il est cependant utile bien voir que derrière cette exigence, il y a aussi une nécessité matériellement fondatrice : la caractéristique concrète et objective du temps lui-même qui doit s'imposer dans son reflet esthétique. Pensons encore une fois à ce que Hegel a dit sur le présent comme éternité, et à notre interprétation de cette formulation. Lorsque le présent, le passé et le futur représentés dans la musique, sont – sans détruire leur essence originelle – métamorphosés en une contiguïté vécue, ils deviennent dans les faits une plénitude du temps, son dépassement subjectif. Mais comme cet acte n'est qu'un reflet, une réalisation subjective de ce qu'il y a en soi dans l'essence du temps objectif et concret, à savoir sa corrélation à l'espace, indissociable et existentielle, et à la matière qui se meut en lui, il perd toute trace d'un arbitraire subjectiviste. Avant tout, dans la musique comme mimésis de la mimésis, au sens de Pindare et des anciens en général, où le monde des sentiments se trouve séparé du monde extérieur objectif qui les suscite afin qu'il puisse complètement vivre sa vie, c'est de manière totale que ce rapport réflexif formel et subjectif à la structure objective du monde extérieur prend la tonalité d'un sauvetage de l'intériorité authentique, qui vient à elle-même dans la musique, justement pour transformer ses relations humaines en un cosmos d'intériorité, et pas pour conférer à celle-ci une existence vaine et auto-satisfaite, qui n'existe pour elle-même qu'en apparence.

Il y a pourtant là-dedans quelque chose dont Hegel ne parle pas, mais qui constitue un des contenus tout à fait essentiels de sa philosophie : tout déroulement concret du temps

---

<sup>32</sup> Thomas Mann, *Le journal du docteur Faustus*, Trad. Louise Servicen, Paris, Christian Bourgois, 2007, p. 255.

présente finalement un caractère historique. L'expression célèbre d'Héraclite selon laquelle on ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve<sup>33</sup> n'a une tonalité paradoxale qu'en raison de sa rédaction abstraite, qu'en raison de son maintien abstrait d'un objet abstrait et en raison de l'indifférence, pour le sujet, de son changement normal. En réalité, elle exprime précisément l'essence concrète du temps : la naissance et la mort ordinaire de toute objectivité concrète, de toute relation entre objets, et en même temps, en conséquence, elle exprime, par l'intermédiaire du reflet du cours du temps, l'être réel – qui se maintient dans le devenir – de toute subjectivité. Le naufrage du passé dans le néant, l'émergence du futur hors du néant, comme Hegel le voit bien, n'est que le mode phénoménal adéquat du temps dans son abstraction la plus extrême. Dans la réalité objective concrète, ce qui a été formé par ce qui est désormais passé reste partout largement conservé, et le futur est déjà actuel dans le présent par de multiples germes, tendances, amorces, etc. Ceci ne contredit pas la vérité abstraite sur le temps, car son irréversibilité est inébranlable ; le passé en tant que tel demeure irrévocablement disparu, sauf que les objets et relations modifiés de la sorte continuent à avoir un effet et constituent une composante indispensable du présent actuel ; aussi toutes les tendances qui poussent vers le futur sont-elles séparées de leur matérialisation par un bond qualitatif. La dialectique abstraite de l'être et du néant se concrétise ainsi en unité contradictoire de la continuité et de la discontinuité, du maintien dans le changement, et du changement dans la préservation. La continuité doit avant tout être comprise au sens objectif, ce qui veut dire que ce changement qualitatif du monde des objets qui se réalise dans l'irréversibilité du cours

---

<sup>33</sup> Héraclite d'Éphèse (- 535, - 475), fragment 91 : ποταμῷ γὰρ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δις τῷ αὐτῷ καθ'.

du temps n'a pas besoin de sujet pour posséder un caractère historique. Le fait que les changements nécessitent souvent des périodes de temps si longues qu'ils n'entrent pas en considération pour la pratique humaine et qu'il prennent de ce fait pour celle-ci l'apparence d'une « existence éternelle » n'a rien à voir avec l'historicité objective de tous les événements temporels. Aussi est-il caractéristique pour l'histoire au sens strict, pour celle du genre humain, que ce qui n'a que plus tard été reconnu comme survenu historiquement soit passé pendant des siècles pour « éternel », que la sensibilité au caractère historique de changements qui n'ont été éventuellement que purement capillaires soit elle-même un produit de l'histoire, de l'évolution sociohistorique de la subjectivité.

Ce n'est qu'à partir de cet arrière-plan que se détache la vraie caractéristique du reflet des événements temporels dans l'art. Nous avons déjà parlé de la place spéciale de l'ornementation géométrique ainsi que de la façon dont cette situation se présente dans les arts figuratifs (problème du quasi-temps) ; nous parlerons dans la prochaine section des questions spécifiques relatives à cela en architecture. Si nous nous tournons maintenant vers ces arts où la réflexion directe de la temporalité constitue un élément intégrateur de leur milieu homogène, à savoir la composition littéraire et la musique, alors leur affinité et leur divergence sont visibles au premier coup d'œil. La première reflète le déroulement concret du temps en tant que tel, justement dans son historicité, dans sa dialectique objective de la naissance et de la disparition, de la continuité et de la discontinuité, et de telle manière en vérité que tant la réalité objective que son reflet subjectif dans la vie intime de l'homme y trouvent toujours leur figuration. Le fait que dans la différenciation des genres particuliers, un rôle important revienne aux différences relatives au poids spécifique de ces composants est bien connu, et nous en

reparlerons ici aussi à maintes reprises. C'est pourquoi nous ne renverrons que brièvement au fait que – au contraire de quelques théories modernes – la poésie lyrique ne se différencie de ce point de vue pas, dans son principe, des autres modes de rédaction : en elle aussi apparaît le reflet de la réalité dans la relation réciproque vivante de ses forces motrices subjectives et objectives. Chez elle, la manière d'être spécifique de l'aspect reflet, si importante soit-elle pour une théorie des genres littéraires, n'est pas décisive dans ces considérations. Il s'agit en effet partout d'un processus unitaire de représentation – rendu à chaque fois homogène autrement – des facteurs objectifs et subjectifs de la réalité humaine dans leurs interactions concrètes. C'est-à-dire que les faits objectifs de la vie, qui suscitent des reflets dans la vie intime de l'homme, seront reproduits littérairement de la même manière que ces images subjectives elles-aussi qui, causées par cette vie intime, naissent dans le for intérieur de l'homme décrit. Toute littérature donne donc à la fois dans le sujet décrit (selon les circonstances comme expression directe de l'auteur), des images de la réalité même et des images des images. Pourtant, celles-ci sont toujours, dans chaque milieu homogène de la poésie épique, lyrique, ou de l'art dramatique, amenées à cette unité indissociable, même si elle est contradictoire, que leurs originaux doivent posséder dans la vie des hommes eux-mêmes pour qu'ils puissent réagir pleinement et normalement à leurs conditions d'existence. Pour être complet, ajoutons seulement aux faits déjà traités que les arts figuratifs – au sens immédiat – ne peuvent pas figurer des images d'images ; celles-ci n'apparaissent chez eux que sous la forme d'une objectivité indéterminée que le reflet de l'original réel déclenche – certes avec la nécessité esthétique découlant de la figuration objective – chez le spectateur.

Seul ce rapport général entre vie intime de l'homme et déploiement de son destin extérieur donne la possibilité de déterminer plus précisément que jusqu'ici la place spécifique qu'y occupent émotions et sentiments. S'il faut justement s'en tenir fermement au fait qu'eux-aussi, tout comme les autres éléments de l'intériorité humaine, ne peuvent naître que de la relation réciproque de l'homme et de son environnement et ne peuvent influencer efficacement sa vie qu'au sein de celui-ci, il faut tout autant ne jamais oublier qu'ils prennent dans l'ensemble global de la vie intime une place tout à fait spécifique ; ils constituent sans conteste la partie la plus subjective de la psyché humaine. Cela ne signifie naturellement pas que la subjectivité serait exclusivement, ni même seulement de façon prépondérante, caractérisée par eux. Certes, ils déterminent largement cette atmosphère qui entoure chaque personnalité, cette qualité spécifique que celle-ci fait rayonner dans ses rapports avec les autres. Mais le domaine de l'individualité est largement plus étendu que le monde des émotions et des sentiments, ses déterminations ultimes ont un impact beaucoup plus profond que n'en seraient capables de simples émotions ou sentiments. Nous nous sommes dans d'autres contextes occupés de l'être humain comme être pratique en dernière instance ; ceci a pour conséquence nécessaire que son destin interne lui-aussi dépend de décisions dont le résultat peut parfois radicalement contredire les émotions et sentiments éprouvés jusqu'alors. On ne prétend naturellement pas par là que ceux-ci ne joueraient pas souvent un rôle très important, voire même déterminant dans l'issue de décisions de ce genre, mais les impulsions déclenchées plus directement par l'être social ou par le noyau de la personnalité peuvent transformer radicalement les actions et le monde des idées de l'être humain (jusqu'aux positions en matière de conception du monde) largement plus que ne seraient en mesure de le faire

ses émotions et sentiments. En outre, on peut assurément remarquer que ces derniers présentent dans de nombreux cas de ce genre une rémanence inhabituellement forte, c'est à dire qu'ils peuvent relativement plus ou moins continuer de fonctionner dans leur ancienne dynamique, même si l'homme a déjà organisé sa vie, son attitude dans la vie, ses convictions, etc. selon des orientations diamétralement opposées. Ceci a clairement aussi des bases physiologiques. Pavlov attire par exemple l'attention sur le fait que chez des chiens dont on a enlevé l'écorce cérébrale, le premier système de signalisation cesse de fonctionner, mais que le « fond émotionnel », comme il le nomme, reste toujours en action.<sup>34</sup> Cette autonomie n'est évidemment pas absolue dans la vie normale. Elle n'entraîne qu'une interaction extrêmement complexe entre le monde des sentiments et les autres formes de réactions mentales de l'homme sur le monde extérieur.

Si nous passons de ces fonctions du monde des sentiments dans l'équilibre psychique des hommes à ses caractéristiques interne, alors sa liaison objective plus lâche à d'autres modes de réaction saute immédiatement aux yeux. De la simple perception jusqu'aux idées claires, il n'y a pas partout une intention sur un objet déterminé qui se met en œuvre, mais cela fait aussi partie de l'essence de toute activité psychique de ce genre que de chercher à appréhender avec ses moyens spécifiques les caractéristiques réelles de l'objet qui la suscite, sur lequel elle porte son attention, à transformer son en-soi en un pour-nous. Naturellement, cette relation est d'autant plus forte qu'elle est plus directement rattachée à des incitations à la pratique, à agir et à faire. Dans les émotions et les sentiments, ce rapport est largement plus lâche et plus incertain. Cela ne veut absolument pas dire qu'en règle

---

<sup>34</sup> Ivan Pavlov, *Colloques du mercredi*, Moscou-Leningrad, 1954, I.S. 227 (russe).

générale, elles ne seraient pas directement suscitées – en dernière instance : toujours – par le monde extérieur, qu’elles ne seraient pas des réactions à celui-ci. Mais ces réactions demeurent, dans leur nature fondamentale, de caractère subjectif. Elles déterminent bien moins le pour-nous objectif de l’objet que l’attitude purement personnelle, purement subjective de l’homme à son égard. Elles ont en outre une large indépendance – relative – par rapport à l’objet et à ses relations mouvementées au sujet. Tandis que tous les attitudes pratiques à l’égard de la réalité, y compris les suspensions de la pratique directe, sont justement déterminées par ces relations réciproques vivantes avec l’objet, se renforcent en elles, par elles, s’affaiblissent, conservent, modifient ou abandonnent leur contenu et leur orientation, dans les relations des émotions et des sentiments à la réalité, des modes de mobilité qualitativement différents sont tout à fait possibles. Le « et si je t’aime, est-ce que ça te regarde »<sup>35</sup> est une attitude qui est structurellement caractéristique, justement, de ce secteur de la vie intime de l’homme, bien que cela représente un cas exceptionnel. (Le modèle qui inspire ici Goethe, le « amor dei intellectualis » de Spinoza<sup>36</sup> est précisément une méthode consistant inébranlablement à s’en tenir, dans la connaissance de la réalité, au but de la connaissance, sans se préoccuper des penchants subjectifs. Elle est donc psychologiquement le contraire de l’expression vraie et profonde de Philine, justement parce que celle-ci se rapporte au monde des émotions, et cette méthode là au monde de la pensée.)

Il est donc tout à fait possible que des émotions, des sentiments soient déclenchés par un événement déterminé du

---

<sup>35</sup> Goethe, *Les années d’apprentissage de Wilhelm Meister*, IV, IX, Trad. B. Briod et B. Lortholary, Paris, Folio Gallimard, 1999, p. 299. NdT.

<sup>36</sup> *Amour intellectuel de Dieu*. Spinoza, *Éthique*, V<sup>e</sup> partie, proposition XXXIII et suivantes, Trad. Ch. Appuhn, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 331. NdT.



monde extérieur, mais se libèrent ensuite de ses effets ultérieurs sur le sujet et puissent mener chez le sujet une vie propre, indépendante des autres impressions du monde extérieur, et même que leur rapport à son égard puisse dans un certain sens « aller à contre-courant ». <sup>37</sup> Tout ceci peut alors avoir pour conséquence que les stimulations externes prennent de plus en plus le caractère d'une simple impulsion, que l'adéquation entre le déclencheur des émotions et celles-ci même semble largement s'affaiblir, voire même s'éteindre. Les émotions et les sentiments sont ainsi, dans la mesure où ils sont des reflets de la réalité, largement plus subjectifs, largement plus éloignés d'une tendance à s'approcher de sa vraie caractéristique que toutes les autres réactions des hommes à son égard. En eux, le facteur prépondérant est la réaction subjective, les besoins et les qualités propres du sujet récepteur ; dans la vie déjà, ceux-ci conduisent souvent presque à un doublement du processus de reflet. C'est moins l'objet qui agit directement que plutôt son image déformée dans la vie émotionnelle du sujet. Il est impossible que nous puissions traiter ici ce groupe de phénomènes dans toute sa richesse en variations. D'un côté, cette autonomisation de l'intériorité, du monde des émotions, fait partie des phénomènes typiques de croissance de la civilisation, mais d'un autre côté, cette même évolution montre dans le cas d'une forte prépondérance de cette tendance des dangers non négligeables justement pour la vie intime des hommes. Si donc le renforcement de telles dynamiques propres des émotions et des sentiments enrichit la vie intime des hommes, surtout en rendant les relations réciproques à l'environnement plus larges, plus profondes, plus graduelles, plus ramifiées, une distension particulièrement forte de ces relations peut

---

<sup>37</sup> ☺ Le président Mao a dit: « *Aller à contre-courant est un principe du marxisme-léninisme.* » Chou En-laï, *Rapport au X<sup>e</sup> congrès du Parti Communiste Chinois*. Pékin, Éditions en langues étrangères, 1973, p. 21. NdT.

conduire à un enlèvement des émotions, à un point mort de sa dynamique. (Pensons à Goethe et à la critique par Hegel de la « belle âme <sup>38</sup> »). Les problèmes s'aggravent encore lorsque les composants isolés de la globalité et de l'unité spirituelle sont séparés les uns des autres de manière fétichisante, voire même opposés les uns aux autres comme des forces hostiles.

De cela résulte une autre composante du rapport dialectique entre l'intime et l'extérieur qui est beaucoup plus rarement prise en considération. Nous pensons au fait que cette même interaction entre intime et extérieur, dont nous venons de voir la fécondité, a également pour effet d'inhiber la manifestation totale des sentiments en tant que tels. Les sentiments ont en effet, tout comme les idées, leur propre « logique » (si l'on peut se permettre ce mot), leur propre dynamique de déploiement. Mais la vie elle-même, avec ses « exigences du jour » surgissant sans cesse et disparaissant à nouveau, qui suscitent les sentiments, les idées qui ont pour vocation immédiate de les servir, possède une dynamique comme une logique *sui generis* qui bien souvent inhibe, voire empêche la maturation des idées et des sentiments d'un sujet quelconque jusqu'à leur accomplissement immanent. Les différences qualitatives entre idées et émotions dans leur rapport à l'objet produisent cependant des différences qualitatives dans ces relations réciproques entre subjectivité et monde objectif, selon l'élément décisif de la réaction de celle-là sur celui-ci que constituent les émotions ou les idées. Nous avons dans des considérations précédentes cherché à mettre en évidence que l'homme vivant en société est contraint à la suspension des fixations d'objectifs pratiques immédiats afin de pouvoir matérialiser le reflet idéal de la réalité, l'expression des idées

---

<sup>38</sup> Goethe consacre aux *confessions d'une belle âme* le livre VI des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris, Folio Gallimard, 1999, p. 445. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, VI, Paris, Folio Gallimard, 2007, tome I, pp. 634-635. NdT.

jusqu'à leurs conséquences ultimes. Le reflet désanthropomorphisant de la réalité construit pour la pensée, en tant que force de représentation du monde, cet espace de manœuvre, et les expériences millénaires montrent que la pratique humaine ne peut véritablement bouleverser les choses que par ce détour. Mais nos considérations sur l'activité artistique ont montré un éloignement de la vie immédiat analogue, également avec le résultat de pouvoir être mieux utile à la vie, en donnant une figuration expressive du monde de l'homme par une suspension de la liaison aux contenus et aux formes du quotidien, en permettant une appropriation par l'homme du monde créé par lui sous la forme – dans l'œuvre d'art existante pour soi – d'un pour-nous esthétique. Dans tous ces cas et à plus forte raison dans ceux de la pratique immédiate, il s'agit de processus téléologiques dans lesquels il incombe aux idées, aux capacités artistiques créatrices, aux perceptions qui les servent etc. le rôle d'un organe, d'un instrument pour réaliser les objectifs téléologiques. Si cela est réussi, les idées, les capacités créatrices, etc. se sont pleinement exprimées : leur accomplissement réside dans l'œuvre créée, dans l'action terminée, et même si celles-ci sont par ailleurs très différentes entre elles, il y a de ce point de vue des lois et destins analogues sous-jacents.

Tout autrement configurée est la relation des émotions et des sentiments à la réalité objective. Par suite justement de leur attitude déjà décrite à l'égard du monde objectif, ils n'ont primitivement aucun caractère téléologique, et le passage à la réalisation par la pratique ne fait pas nécessairement partie de leur nature. (Il peut naturellement en découler des passions ; Nous avons déjà parlé dans d'autres contextes de leur caractère conscient et de leur orientation vers une réalisation au travers d'actions pratiques téléologiques.) Tant donc que les émotions et les sentiments ne se transposent pas en une

action téléologiquement orientée, la vie extérieure – et nous ajoutons : le plus souvent aussi la vie intime – de l’homme sont subordonnées à la dynamique et à la logique des événements de la réalité objective. La dynamique et la logique propres des émotions et des sentiments ne peuvent donc pas s’exprimer, elles sont sans cesse coupées dans leur évolution, déviées, détournées vers d’autres voies etc. Et nous avons déjà mentionné – pensons aux problèmes intrinsèques profonds de la « belle âme » – qu’un retrait du monde extérieur, un enfermement dans sa propre intériorité, n’offre pas non plus de solution, mais donne au contraire aux sentiments et émotions de fausses orientations, des contenus inauthentiques, et les condamnent même dans la plupart des cas à une stérilité essentielle, y compris pour l’homme qui les éprouve. Oui, une pleine matérialisation de l’expression des sentiments, sans entraves de l’extérieur, ne peut s’imposer parfaitement dans la vie que sous des formes pathologiques, comme base émotionnelle sous-jacente de troubles monomaniaques. Cette contradiction montre qu’il s’agit d’un fait fondamental dans la relation réciproque entre intériorité humaine et matérialisation de l’existence humaine dans la vie, où les forces et tendances opposées agissant avec la même nécessité ne peuvent dans la vie même parvenir à un équilibre que de manière tout à fait exceptionnelle. De telles matérialisations sont des cas limites, dans la mesure où ils ne sont pas en cause pour le besoin social général. Le poète Theodor Storm, aux sentiments si profonds, voire même parfois extatiques, écrit :

Begrabe nur dein Liebstes! Dennoch gilt's  
Nun weiterleben; – und im Drang des Tages,  
Dein Ich behauptend, stehst bald wieder du. <sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Enterre ce que tu as de plus cher ! Pourtant, ça vaut la peine  
De continuer à vivre. Et sous la pression du quotidien  
Affirmant ton moi, tu te relèveras bientôt.

Et Henrik Ibsen donne dans son drame *Le petit Eyolf* un tableau psychologique ironique du fait que, même dans la douleur la plus sincère de la perte de l'enfant unique, même si la douleur est aggravée par des remords, sa constance psychologique est impossible. Ce ne sont pas seulement les autres qui par compassion veulent l'en détourner, il y a aussi sans cesse, en interne, des éléments d'inhibition. C'est ainsi qu'Alfred Allmers échoue dans sa tentative de s'abandonner totalement à son chagrin. Il dit une fois à sa sœur Asta, qui poursuit avec lui des conversations consolatrices : « Il (à savoir son fils mort, G.L.) était sorti de ma pensée, sorti de mon cœur. Un instant, je ne l'ai plus vu, tandis que nous étions assis là, à causer. Tout ce temps, je l'avais oublié. » Et plus loin, d'une manière encore plus crue : « Avant que tu sois venue, j'étais là à me ronger affreusement. Eh bien, au milieu de cette cuisante douleur... Oui, au milieu de toutes mes tortures, je me suis surpris à me demander ce que nous aurions à dîner aujourd'hui. »<sup>40</sup> Afin de prévenir toute incompréhension, ajoutons encore ceci : cette impuissance de la vie à faire que les sentiments en tant de tels se manifestent parfaitement n'est pas, dans cette généralité, une limite, ni au sens social, ni dans un sens humain général, mais la conséquence nécessaire de la seule réaction pratique possible de l'homme à son environnement. Le fait que – pour compléter cette situation – un tel besoin d'un total accomplissement des sentiments existe, que sa matérialisation mimétique donne à l'homme de la richesse et de la profondeur, montre certes aussi que les principales formations sociales mettent des obstacles à une évolution tous azimuts, mais principalement que cette évolution tous azimuts des capacités de l'homme a besoin de celle d'instruments créés par

---

Theodor Storm, *Begrabe nur dein Liebstes!* in *Gedichte* (Ausgabe 1885) Berlin, Hofenberg, Contumax GmbH & Co, KG, 2013, p.79.

<sup>40</sup> Henrik Ibsen, *Le petit Eyolf*, Trad. Prozor, Acte II.

l'homme lui-même, complétant son être naturel, les étendant et les approfondissant.

Nous verrons – et nous avons déjà pu le voir dans l'ode de Pindare – que la musique découle de ce besoin social humain général, que pour le satisfaire, elle crée son milieu homogène spécifique, unique en son genre, se constitue pour lui en art sous la forme d'une double mimésis. Que ce besoin se fraie aussi un chemin indépendamment de la musique, c'est ce que montre par exemple la coutume autrefois répandue des pleureuses, dont les larmes et les lamentations exprimées sans retenue devaient être une mimésis des sentiments de douleur, telle en vérité qu'en occurrence, le déclenchement des sentiments imités ne soit perturbé par des éléments d'inhibition ni externes, ni internes. Le déploiement complet des sentiments ne se produit donc pas ici directement dans la vie même, comme réaction éprouvée à ses événements, mais comme une réaction réduite à la représentation mimétique, laquelle – excluant tout ce qui est hétérogène – se focalise purement et simplement sur cette sphère des sentiments et déclenche ainsi des émotions cathartiques chez l'homme, devenu par la vie le seul sujet de ces événements vécus. En l'occurrence, il faut tout particulièrement mettre en avant trois éléments qui peuvent éclairer l'essence de cette mimésis. Premièrement, le fait que chez les pleureuses, il s'agit d'une mimésis des émotions et pas de celles-ci même, par laquelle « l'imitation » du déroulement, des événements eux-mêmes va être consciemment repoussé à l'arrière-plan et presque disparaître. Deuxièmement que de ce fait, l'auditeur chez lequel ces spectacles déclenchent des décharges émotionnelles jusqu'à la catharsis est conscient d'être confronté à une image de la réalité, et pas à celle-ci même. Troisièmement, il ne se produit là aucune identification de l'auditeur à la représentation mimétique ; celle-ci déclenche chez lui des

sentiments d'une force, sans inhibitions, plus grande que celle que la vie, que ses propres réactions à celle-ci n'étaient capables de d'éveiller, mais c'est justement parce qu'elles lui font face en s'objectivant, parce qu'elles ont spécialement pour but d'orienter le flot de ses sentiments en direction d'une accentuation, d'une expression totale ; il leur fait face comme à une objectivation totalement définie.

La voie de l'objectivation des émotions humaines, dans leur pureté subjective et authenticité, s'ouvre, comme partout, à partir de l'essence propre de la substance de la vie, bien qu'évidemment, l'objectivation complète ne soit atteignable à partir de celle-ci que par un bond qualitatif. Nous avons déjà mentionné que dans les émotions et sentiments se cache très souvent une tendance à un détachement – relatif – des causes et occasions qui les suscitent, une tendance au narcissisme qui peut conduire à une mimésis spontanée de la mimésis. Celle-ci – du point de vue de ces besoins que nous analysons ici – doit donc nécessairement être infructueuse. Le simple fait, qui reste subjectif, d'être submergé par ses propres émotions, leur reflet dans le moi, ému ou ironique, auto-satisfait ou autodestructeur, ne peut rien changer d'essentiel à la structure des sentiments et des émotions, ni à leur relation au monde extérieur ; leurs éléments mimétiques ne vont donc pas au delà de la contradiction fondamentale. Les utilisations mimétiques spontanées, comme les pleureuses que nous avons évoquées, vont déjà, comme nous l'avons vu, au-delà de la réalité dans sa représentation et créent ainsi un champ d'action pour le déclenchement illimité, désinhibé, des émotions sur une base mimétique. Mais d'un côté, une telle solution ne peut être mise en œuvre que pour des émotions bien déterminées, jamais pour tout leur domaine qui englobe assurément l'ensemble des manifestations de vie, les sociales de même que les privées, les universelles et les récurrentes

typiques comme les purement individuelles, tournées vers l'unicité. D'un autre côté, on a cherché ici une solution qui ne peut être efficiente qu'à un niveau primitif. Car – malgré la prééminence du pur déclenchement des émotions – il s'agit bien d'un milieu homogène d'expression verbale, dont l'histoire interne de développement conduit nécessairement à représenter les émotions et les sentiments, non pas seulement dans leurs caractéristiques intrinsèques, mais justement dans leur interaction vivante avec la réalité objective : à devenir de la poésie. Il n'est pas particulièrement besoin de dire combien ce mode de reflet est devenu important pour l'humanité. Mais c'est justement sa force qui lui interdit de donner une réponse à la question particulière qui est posée ici.

Si donc nous cherchons le point de départ philosophique pour tout ce qu'il y a de très spécial en musique dans une négativité immédiate, à savoir dans son objectivité que nous connaissons déjà, radicalement indéterminée en ce qui concerne le monde extérieur, alors nous nous exprimons d'une manière apparemment paradoxale. La totalité intensive comme fondement de tout art, de toute individualité de l'œuvre, se manifeste assurément partout d'une manière extrêmement positive, créatrice de formes, d'univers. Mais il ne faut jamais oublier que chaque affirmation d'un mode défini de totalité intensive entraîne inmanquablement la négation absolue et radicale d'une foule illimitée de déterminations qui sont propres à la réalité en soi à représenter comme totalité extensive et intensive. Est également valable, pour l'affirmation de tout milieu homogène, la thèse souvent citée de Spinoza : « omnis determinatio est negatio. »<sup>41</sup> Que cela apparaisse de la façon la plus flagrante en musique ne change

---

<sup>41</sup> *Toute détermination est négation.* Lettre à Jarig Jelles du 2 juin 1674, in Spinoza, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard Pléiade, 1954, p. 1287. Mais, fait observer Lukács dans d'autres contextes, l'inverse n'est pas vrai. NdT.



rien à sa validité générale pour n'importe quel art. Ainsi, la sculpture « nie » l'ensemble des interactions du corps figuré à son environnement ; elle est là pour elle-même, dans un parachèvement parfait en soi, elle est purement autonome. Mais permettre l'expression de l'homme comme être corporel (et justement pour cela et par là comme être corporel et intellectuel) avec une échelle d'expression infinie qui va de la beauté harmonique reposant en soi jusqu'au pathos tragique de son être pour soi serait impensable sans une exclusion impitoyable d'une série sans limite de déterminations de la réalité objective, aussi fondamentales soit elles, du champ de la sculpture ; celle-ci ne peut matérialiser sa propre grandeur que par la positivation de ce renoncement, de cette négation. Quel que soit le type d'art dont on considère l'essence, on parvient obligatoirement à des résultats analogues, sauf que le contenu et la modalité de la négation, le contenu et la modalité de la positivité particulière que cela fait naître, sont radicalement différent dans chaque espèce d'art par rapport à tout autre.

Ces considérations réduisent le paradoxe apparent de notre point de départ à une simple apparence. La remarquable simultanéité de l'éloignement le plus extrême et de la proximité de la vie de la musique s'éclaire par là d'elle-même. Car son éloignement de la vie, le fait que son milieu homogène n'ait à première vue rien à voir avec la réalité objective donnée, que de ce fait elle n'apparaisse pas du tout, directement, comme sa mimésis, y fusionne de soi-même avec sa proximité de la vie en ce que – apparemment – elle énonce, sans aucune médiation, l'essence la plus subjective, la plus intime de l'homme, si l'on part justement de la négation comme détermination mentionnée ci-dessus. Le milieu homogène de la musique peut permettre l'expression des émotions et des sentiments des hommes dans une plénitude

que rien n'inhibe, dans une pureté sans nuage, justement et surtout parce qu'elle libère radicalement de sa liaison duale à l'objet, au travers d'une double mimésis, la mimésis de la réalité qui y a très souvent lieu, spontanément. Alors que dans la double mimésis, dans le milieu homogène des tons ainsi créé où les émotions et les sentiments représentés perdent par l'objectivité indéterminée toute liaison apparente à l'objet, peuvent pleinement s'exprimer en accord avec leur logique et dynamique propre, la vérité du modèle de la vie reflétée reste, dans le produit mimétique, non seulement parfaitement préservée, mais prend des possibilités de plénitude qui, dans la vie même, leur restent nécessairement fermées. Cela fait même naître la situation, à nouveau d'apparence paradoxale, que justement ce qui, dans la vie même, était le point faible d'une attitude à l'égard de la vie, la relation chancelante des émotions et sentiments au monde objectif, devient dans la mimésis comme objectivité indéterminée la base d'une capacité d'évocation maximale du matériau vital mimétiquement travaillé. Cela n'est pas non plus une novation absolue pour la philosophie de l'art. Chacun sait que le mélange, inextricable en apparence, du hasard et de la nécessité est un des plus grands obstacles pour une orientation intellectuelle satisfaisante dans le monde, et à plus forte raison pour un sentiment de bien-être vécu en son sein. La tragédie, en éliminant le hasard, le roman classique par la prédominance du hasard, créent donc des milieux homogènes dans lesquels le reflet de la réalité fidèle à la vérité offre mimétiquement un monde, à la fois plein de sens pour l'homme, et intellectuellement et spirituellement familier. Comme plus haut dans l'exemple de la sculpture, il n'est pas difficile de comprendre que la double mimésis de la musique, la représentation des émotions et des sentiments qui représentent la réalité ne se détache pas dans sa structure de fonds des autres modes esthétiques de reflet, sans parler

même qu'elle leur soit diamétralement opposée. Le fait qu'il s'y montre une attitude de l'homme à l'égard de la réalité d'un genre tout à fait unique, comme figuration mimétique tout à fait unique, la différencie, au plan du vécu, de l'esthétique concrète, de tous les autres arts, mais en partant de principes qui, dans leurs bases générales ultimes, sont communs à l'ensemble des arts qui créent un univers.

La musique se constitue en art autonome lorsque cette mimésis des sentiments suscités par la vie, et donc cette image d'une image, est mise en état de figurer cet objet qui lui est propre dans ses caractéristiques propres les plus intimes, détachées donc de la liaison directe au fait occasionnel qui l'a suscitée dans la vie. Cette séparation ne peut être comprise que si nous la considérons dans son absoluité et sa relativité simultanées. Elle est absolue lorsque la musique fait naître un « langage » propre (au sens que nous lui avons défini dans le traitement du système de signalisation 1') dont l'univocité, la force de reflet et l'intensité d'expression reposent précisément sur le fait que les « signes » pour restituer les objets concrets de la vie y font défaut, ou tout au moins sont estompés à l'extrême. La situation, tant externe qu'interne, que nous avons mise en évidence, des sentiments dans la vie de l'âme de l'homme réel engagé dans une activité pratique, de l'homme total réellement existant, montre clairement que leur expression totale ne peut se produire que dans un milieu, par l'intermédiaire d'un « langage », qui ne peut pas à chaque fois surmonter concrètement ces obstacles, mais les suppose inexistants sur leur terrain. Autant cet aspect de mise en ordre de la représentation des représentations peut être absolu, autant l'aspect *contenu* de ce complexe peut-il relativement se délimiter par rapport à la vie, et à dire vrai aussi bien comme un tout que dans les détails. Souvenons-nous de ce qui a été dit de la musique dans l'étude de la catégorie de la

particularité. Elle est la transformation, déduite comme nécessaire, des sentiments éveillés par la réalité, qui la reflètent, où, comme nous venons de le voir, est liquidé le *hic et nunc* de leur déclencheur et ainsi de son être concret, tel qu'il est, pour ainsi dire biographique personnel, ce qui fait que les caractéristiques spécifiques de la singularité disparaissent de ce « langage » ; par ailleurs, comme elle ne peut pas avoir de caractère verbal – même si la musique ainsi que le gémissement des pleureuses sont mis en paroles – le déterminant objectif au sens conceptuel disparaît de ces paroles. Le « langage » se change en un complexe d'éléments de construction de l'atmosphère ambiante ; il lui manque cette formulation sans ambiguïté, ce parachèvement vers le « haut » qui est exprimé par la catégorie de l'universalité.

Néanmoins, ce « langage » ne s'est pas dilué, ce n'est pas non plus un bégaiement inarticulé de simples explosions d'émotions. La particularité, en tant qu'universalisation manifeste, s'élève d'un côté au-dessus du singulier, et – justement par cette généralisation – pousse à faire ressortir de chaque phénomène particulier ses traits typiques ; la musique se différencie de ce point de vue des autres arts en ce que ces derniers représentent le typique dans une connexion unitaire avec les détails, soigneusement examinés par une figuration juste, cependant que dans celle-là, le typique en tant que tel prend sa forme sans se référer à la sphère des détails. D'un autre côté, dans la musique, l'universalité ne doit pas, comme surtout dans la composition littéraire, être concrétisée dans le particulier au moyen d'un processus de stylisation spécifique, mais au contraire, la particularité représente le degré de manifestation de chaque universalité le plus élevé qu'on puisse atteindre. C'est ainsi que la représentation musicale des sentiments (image des images) va être individualisée au sens le plus concret, tant en ce qui concerne

la nature de l'ensemble, dans lequel l'être concret, tel qu'il est, vient à s'exprimer dans le déploiement d'une évolution de l'émotion, qu'en ce qui concerne les parties, les éléments, qui certes se sont libérés de l'objectivité déterminée de l'occasion qui les a déclenchés et pourtant préservent en eux, intégralement, ses conséquences spécifiques en matière de sentiment, et même élevées par la formulation du typique à un degré supérieur d'individualisation.

Avec tout cela, nous avons déterminé dans une généralité très grossière les contours du milieu spécifique, homogène, de la musique. Les autres arts reflètent directement l'objectivité concrète du monde extérieur et intime de l'homme, et les formes d'objectivité concrètes ainsi acquises – prises en considération du point de vue de l'art concerné – vont être homogénéisées en des compositions unitaires, afin d'y permettre l'expression du fonctionnement directeur, évocateur, des formes esthétiquement figuratives. Le milieu homogène de la musique se limite en revanche exclusivement à ce rôle directeur, évocateur. Comme il ne découvre ni ne matérialise dans les formes objectives concrètes de la vie les possibilités évocatrices directrices, mais élève et purifie en quelque chose d'artistique un matériau spirituel aux caractéristiques évocatrices en elles-mêmes, n'existant que comme moyen d'évocation, les conceptions fausses de l'« essence » de la musique que nous avons déjà traitées apparaissent aisément, aussi bien celle de la subjectivité « pure » – d'aspect presque mystique –, sans objet, de son impact, que celle de son caractère purement formel. Nous avons déjà réfuté les deux ; remarquons seulement au sujet de la première que si, par exemple, des sentiments passés surgissent dans la mémoire où donc – même si ce n'est pas au sens esthétique – ils deviennent d'actualité pour le sujet comme images d'images, il serait difficile de prétendre qu'ils ne sont pas des objets

auxquels il est confronté. Sur la deuxième, nous venons d'exposer ce qu'il y a de décisif dans l'accent mis sur les particularités spécifiques du milieu homogène en musique. Ajoutons encore en complément : puisque les sentiments transformés en musique, représentés par elle, doivent emporter leur contenu – comme étant justement le trait fondamental de leur spécificité qualitative – dans leur nouvel existant, et que celui-ci ne peut être efficient que par le plein déploiement compositionnel de cette spécificité, on va également admettre la priorité du contenu sur la forme depuis longtemps affirmée dans les autres arts, la conception de la forme comme celle d'un contenu particulier. Ainsi se lève également l'objection qui pourrait éventuellement surgir selon laquelle le caractère d'accomplissement, seul dans son genre à être pur, de la double représentation de sentiments, pourrait signifier une absence de problème de son essence et de leurs liaisons. Les sentiments mimétiquement et musicalement appréhendés laissent certes derrière eux l'occasion réelle qui les déclenche, ils transforment certes les objets auxquels ils se rapportent en une objectivité indéterminée, ils anéantissent certes toutes les inhibitions et tous les obstacles qui ont contrecarré leur déploiement dans la vie ; cette transformation n'abolit cependant pas leurs caractéristiques, leur être tel qu'il est façonné par la réalité, tout aussi peu que les problèmes internes qui naissent de leurs relations entre eux. Ce n'est en effet que par là que l'accomplissement permis par le milieu homogène de la musique peut devenir un véritable accomplissement, un principe créateur d'un « univers ». Nous éprouvons naturellement souvent le flot irrésistible d'émotions authentiques, par exemple chez Bach ou Haendel ; mais il n'est pas rare que nous éprouvions déjà des douleurs, des réserves, des conflits etc. dans les sonates de Beethoven. Et dans les deux cas, c'est, à l'aune de la vie, un pur accomplissement. L'historicité dans les principes structurants

des compositions musicales, qui souvent est décrite de manière purement formelle, découle certes, précisément, de cette dynamique interne – socio-historiquement déterminée – de son matériau émotionnel. La connaissance des rapports qui se produisent ici ne montre pas seulement la voie vers la compréhension historique de toute structure musicale, mais aussi celle vers son appréciation esthétique.

On affirme ainsi le caractère, historique de part en part, de la musique, tant dans son contenu que dans sa forme. Le fait lui-même, précisément de nos jours, est devenu une évidence indéniable. De manière générale, on a appris à bien connaître des systèmes de tons qualitativement différents de nôtres, antiques, orientaux, populaires, etc. et nous sommes en même temps, avec l'expérience de la musique atonale, devenus les contemporains de la naissance d'un nouveau système.<sup>42</sup> Et là – tout comme dans les autres arts – un système n'abolit pas l'autre au sens où en science, une théorie plus exacte en abolit une qui se révèle fausse ou insuffisante, au contraire, les authentiques œuvres d'art de chaque système de tons conservent toute leur valeur esthétique. Que ceci apparaisse comme la marque d'une certaine époque, d'une situation sociohistorique déterminée, que tous ses détails, non seulement dans leur genèse, mais aussi dans leurs effets, soient soumis à cette transformation, insère d'un autre point de vue – sans affecter ses caractéristiques spécifiques – la musique dans la série des autres arts. Adorno dit : « supposer une tendance historique des moyens musicaux contredit la conception usuelle du matériau musical défini du point de vue de la physique, à la rigueur du point de vue de la psychologie musicale, comme étant la totalité des sons dont le compositeur

---

<sup>42</sup> Initié au début du XX<sup>e</sup> siècle par Arnold Schönberg et ses élèves Anton Webern et Alban Berg, ce type d'écriture musicale se prolonge dans le dodécaphonisme et la musique sérielle. NdT.

peut toujours disposer. Mais le matériau de composition en diffère autant que le langage parlé diffère des sons qui sont à sa disposition. Non seulement il diminue et augmente au cours de l'histoire, mais tous ses traits spécifiques sont des stigmates du processus historique. La nécessité historique imprègne ces traits d'autant plus parfaitement qu'ils sont moins immédiatement déchiffrables comme caractères historiques. Au moment où l'on ne discerne plus dans un accord ce qu'il y a en lui d'expression historique, cet accord exige impérieusement que son entourage tienne compte des implications historiques qui sont devenues sa nature. Le sens des moyens musicaux ne s'épuise pas dans leur genèse, et pourtant, il n'est pas possible de les en séparer. »<sup>43</sup> On peut à loisir citer de multiples exemples, et nous nous limiterons à un cas évoqué par Ernst Bloch : « ...par exemple le brillant et dur accord de septième diminuée, qui autrefois était nouveau, produisait un effet nouveau et pouvait ainsi, chez les classiques, servir à tout, douleur, colère, excitation et tout sentiment vif, a sombré sans appel, à présent que son caractère radical a disparu, dans la plate musique d'agrément pour exprimer sentimentalement des circonstances sentimentales. »<sup>44</sup>

Alors, l'intériorité qui, d'un milieu homogène de structure en apparence purement formelle, s'objective en un éveil de l'évocation, en un phénomène audible, est un « univers », une totalité intensive, qui englobe tout de sa façon spécifique et sublime en une forme ce qui, de la relation réciproque de l'homme avec son environnement, est d'importance pour elle, pour son plein déploiement et parachèvement, de sorte que cette intériorité accède à l'autonomie, devient une force

---

<sup>43</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Paris, Gallimard, 1962, p. 43-44.

<sup>44</sup> Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977, p.154.



puissante dans la vie sociale des hommes. Nous avons déjà mentionné la contradiction dialectique qui se cache et s'exerce dans cette autonomie des potentialités internes de l'homme. Faire de l'intériorité une hypostase<sup>45</sup> ayant une existence indépendante de l'être matériel de l'homme est le thème constant de la plupart des religions. Sans aborder du tout ici le caractère problématique d'une « âme » conçue de la sorte comme une substance propre, existante pour elle-même, il nous faut encore une fois indiquer que ce que nous appelons intériorité, âme (sans guillemets) dont personne ne contestera l'importance effective dans la vie individuelle comme dans la vie sociale de l'homme, est un produit de l'évolution sociohistorique. La simple faculté de l'homme de pouvoir appréhender sa relation à l'environnement comme rapport sujet-objet, avec toutes ses déterminations et interactions, est déjà, comme nous l'avons vu, un résultat du travail. Les évolutions, que nous avons décrites à maintes reprises, en direction d'une importance croissante du facteur subjectif, de son autonomisation en intériorité, est une conséquence des tâches toujours plus complexes que pose à tout individu l'évolution sociohistorique. Souvenons-nous seulement de nos développements sur le rôle du tact dans les relations humaines, mais il y a aussi des fonctions de plus grande importance sociale, comme par exemple l'irruption au premier plan des réactions morales et éthiques, et le remplacement de leur régulation « évidente » par les coutumes, qui montrent combien l'élargissement intrinsèque, l'approfondissement etc. de la vie intime devient résolument un problème social important, et à quelle significativité accède donc leur développement du point de vue social. Il suffit de se souvenir du rôle que cet ensemble a joué dans la civilisation grecque chez Socrate, Platon, Aristote. Ce n'est pas non plus un hasard

---

<sup>45</sup> *Hypostase* : substance fondamentale, principe premier. NdT.

si, dans leur pédagogie éthique, dans l'éducation à la bonne citoyenneté de l'homme déjà parvenu à l'individualité, un accent prépondérant soit mis sur la musique comme moyen d'éducation. Platon et Aristote peuvent bien en l'occurrence assumer des positions diamétralement opposées sur des questions importantes, il n'existe entre eux, sur l'importance de la musique dans la pédagogie sociale, aucune opposition. Cet accord, malgré toutes les autres oppositions, philosophiques tout autant que sociales, a comme base que l'un et l'autre conçoivent la musique comme mimésis des sentiments humains et qu'ils en attendent – de même que de la composition littéraire – des effets cathartiques sur l'éthos du citoyen futur, réellement actif.

Ainsi, l'effet déclenché par la mimésis musicale qui, au début de l'évolution, dans la période de la magie, n'était qu'un produit accessoire – plus ou moins intentionnel – de la mimésis comme sortilège, devient une question cruciale et c'est ainsi que semble s'achever la genèse de la musique comme art autonome. Nous disons : *semble*, car pour autant que nous le sachions, il y a pourtant, dans ce processus historique, des sauts qualitatifs ; en particulier le saut qui sépare la musique des derniers siècles, comme art complètement autonome, de toutes les étapes précédentes. Le fait que seule la musique moderne ait créé un art instrumental, totalement autonome, qui était largement inconnu dans les étapes antérieures, est à notre avis davantage une conséquence de la nouvelle situation, qu'un fait nouveau par lui-même. Car d'un côté, il y a toujours et encore, jusqu'à l'époque la plus récente, une grande musique qui ne veut absolument pas avoir d'effet par elle seule, mais qui s'appuie en pleine conscience, dans une certaine mesure comme aux temps primitifs, sur la parole et le mouvement, et d'un autre côté – la formule de Pindare que nous avons citée en témoignage déjà – il a fallu déjà

très tôt en arriver à des « imitations » purement musicales de sentiments qui ne nécessitaient pas de s'appuyer explicitement sur le sens concrètement exprimé par le langage ou par les gestes pour représenter une mimésis sensible des sentiments. (Nous allons nous préoccuper de suite du problème que cela implique.) On peut donc bien réduire cette opposition à des proportions quantitatives, on peut bien historiquement découvrir de nombreuses transitions par glissement, le saut qualitatif est pourtant là ; mais sa cause ne doit pas être recherchée dans l'évolution immanente des moyens d'expression et modes d'évocation musicaux, mais dans le changement de l'objet ultime de la mimésis musicale, dans celui de l'intériorité humaine.

Ce n'est naturellement pas ici le lieu de tracer une quelconque esquisse de cette évolution, et de plus, l'auteur est totalement conscient des lacunes de ses compétences techniques, y compris sur cette question. L'histoire nous enseigne comment l'évolution, de formation sociale en formation sociale, « libère » d'une certaine manière l'intériorité humaine dans une mesure rapidement croissante ; cela veut dire qu'à des degrés toujours plus élevés des rapports socioéconomiques naissent des liaisons et des relations au niveau de l'État et des classes sociales etc. qui font que l'action des hommes déterminée par l'être social se matérialise sous la forme de résolutions et de décisions individuelles. Ce n'est pas que la nécessité des déterminations sociales décroisse, mais seulement que leur fonctionnement direct se modifie, c'est-à-dire que d'une part cette nécessité prend dans une mesure croissante – du point de vue de l'individu –, la forme d'une liberté, elle charge l'individu en tant que tel de responsabilités qui devaient lui être inconnues dans des états antérieurs ; d'autre part la nécessité apparaît d'une manière beaucoup plus abstraite que dans des âges antérieurs, ce qui entraîne souvent

des illusions selon lesquelles il y aurait une liberté plus grande, bien qu'objectivement, la contrainte et la sujétion augmentent plus qu'elles ne diminuent. Pourtant, la modalité concrète selon laquelle la nécessité sociale s'impose augmente malgré tout l'espace d'expression de l'intériorité puisque l'individu agissant paraît, dans ses actions individuelles, être beaucoup plus fortement guidé, directement, par ses propres initiatives. Il suffit de penser à une ville médiévale, avec la contrainte des corporations, la réglementation des prix, etc. et de la comparer au marché capitaliste pour percevoir ce déplacement qualitatif dans la structure de l'activité humaine comme une orientation vers le déploiement de la subjectivité. Il est superflu de parler en détail des aspects purement idéologiques de cette évolution, tant ils sont universellement connus. La réforme, les luttes en matière de conception du monde qu'elle a déclenché, les religiosités sectaires etc. montrent des tendances qui n'avaient auparavant surgi que de manière extrêmement sporadique et qui désormais sont de puissants phénomènes de masse.

Une comparaison de l'art plus ancien et de l'art plus récent sur cette base a lieu déjà chez Schiller ; elle prend une forme plus développée dans les essais du jeune Friedrich Schlegel,<sup>46</sup> dans les esthétiques de Schelling et Solger,<sup>47</sup> et va finalement être esthétiquement codifiée par Hegel comme art romantique. C'est là que la musique – l'esthétique hégélienne ne prend en considération que celle des temps modernes – prend de même que la peinture la caractéristique d'un art typique de la période romantique, c'est-à-dire des temps modernes. Nous avons déjà mentionné le fait – et nous devons encore le faire lors du traitement de l'architecture – que la subordination directe par Hegel d'arts particuliers à certaines étapes

---

<sup>46</sup> Karl Wilhelm Friedrich von **Schlegel** (1772-1829), philosophe, critique et écrivain allemand. NdT.

<sup>47</sup> Karl Wilhelm Ferdinand **Solger** (1780-1819), philosophe allemand. NdT.

historiques de l'évolution est une construction idéaliste qui, en dépit de la découverte de certains rapports importants, instaure aussi de grandes confusions dans la connaissance de la véritable évolution des arts. Ce que Hegel pense au fond, à savoir que certaines périodes portent certains arts à une position dominante, que le rôle sociohistorique qu'ils y jouent porte pour eux-mêmes certaines possibilités d'un développement supérieur, est une idée juste et profonde ; imbriquée dans la construction architectonique d'un système idéaliste, cette conception fait obligatoirement violence, en pensée, au véritable déroulement historique. On le voit tout de suite sur la question traitée ici de la musique et de la peinture comme art romantiques. En musique, on néglige de la sorte toute l'évolution antérieure durant des millénaires ; en peinture, on ne prend pas en compte le saut qualitatif qui sépare la peinture médiévale et celle des temps modernes. Si nous nous attardons un instant sur ce dernier point, nous le faisons simplement pour mieux éclairer sous un autre aspect l'émancipation de l'intériorité qui se manifeste ici et qui est marquante pour la musique nouvelle. Au Moyen-âge aussi, la peinture justement, était un des arts prédominants. La raison officielle en était – et le mécénat de l'Église reposait là-dessus – que l'on voyait en elle un moyen de rapprocher des analphabètes, c'est-à-dire de la grande majorité de la population,<sup>48</sup> la vérité dans la religion.

Avec la renaissance, il se produit un changement fonctionnel dans les besoins sociaux qui est favorable à la peinture. C'est à Venise que l'on peut le voir de la manière la plus frappante. Berenson<sup>49</sup> dit à juste titre : « au 16<sup>e</sup> siècle, la peinture a pris dans la vie des vénitiens une place analogue à celle de la

---

<sup>48</sup> E. de Bruyne, *L'esthétique du moyen-âge*, Louvain, 1947, pp. 193-195.

<sup>49</sup> Bernard Berenson, né Valvrojenski, (1865-1959), américain d'origine lithuanienne, historien de l'art spécialiste de la Renaissance italienne.

musique dans notre vie. » Il ne nous incombe pas de décrire cette évolution, ainsi que le tournant de la peinture dans la Haute Renaissance,<sup>50</sup> dans le maniérisme et le baroque, vers la représentativité ; par exemple la ligne qui va des stances de Raphaël<sup>51</sup> jusqu'à Rubens<sup>52</sup>, avec naturellement un changement fondamental tant de contenu que de moyen d'expression. Il fallait mentionner ce changement dans la commande sociale pour la seule raison que ce n'est que dans ce cadre que l'on peut bien comprendre la nouveauté spécifique de l'intériorité qui, en peinture, se fraie avec fracas des voies nouvelles. Nous pensons au nouveau monde des émotions, et avec lui au nouveau mode d'expression, qui – chez chaque artiste de façon différente – se fait jour chez le Tintoret<sup>53</sup>, chez le Greco<sup>54</sup>, chez Rembrandt<sup>55</sup>. Que cette grande peinture, qui incarne les tendances les plus importantes de l'époque, n'ait pas pu être une peinture officiellement prédominante résulte des luttes de classes de cette époque, dans laquelle ont été temporairement vainqueurs la monarchie absolue de même que la contre-réforme qui s'est adaptée à elle ainsi qu'au degré de développement du capitalisme d'alors. De ce fait, précisément, ils représentaient naturellement aussi, par rapport au Moyen-âge, une accentuation de l'intériorité devenue autonome, d'une manière pourtant canalisée avec

---

<sup>50</sup> La "Haute Renaissance" fait référence aux arts de la Rome papale, de Florence et de la République de Venise, entre 1500 et 1530. NdT.

<sup>51</sup> **Raffaello** Sanzio da Urbino (1483-1520), architecte et peintre de la Renaissance. NdT.

<sup>52</sup> Peter Paul **Rubens** (1577-1640), peintre baroque flamand. NdT.

<sup>53</sup> Jacopo Robusti, dit **Tintoretto**, (1518-1594), peintre italien de la Renaissance. NdT.

<sup>54</sup> Domínikos Theotokópoulos (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) dit **El Greco** (1541-1614), peintre, sculpteur et architecte d'origine grecque, fondateur de l'École espagnole de peinture du XVI<sup>e</sup> siècle. NdT.

<sup>55</sup> **Rembrandt** Harmenszoon van Rijn, (1606-1669), l'un des plus grands peintres de l'art baroque européen, et de l'École hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. NdT.

soin et raffinement par ces puissances de l'ordre, tandis que chez les outsiders que nous venons de mentionner, l'intériorité nouvelle apparaît dans sa forme pure. Indiquons simplement au passage que Pierre l'Arétin dénonçait le dernier Michel-Ange,<sup>56</sup> dont procède toute la nouvelle intériorité dans les arts figuratifs, parce que la « licence » qu'il prenait pouvait « aggraver le scandale du luthérianisme. »<sup>57</sup>

Il est significatif que Romain Rolland relie à ce fait la remarque suivante : cette forme là de répression d'une intériorité se montrant ouvertement et déterminée dans son contenu aurait été favorable à la floraison débutante de la musique. Cette affirmation se fonde sur la synthèse de l'univocité émotionnelle et du possible incognito intellectuel en musique, qui peut lui épargner des chemins détournés, des impasses, des conflits, des compromis, des collisions tragiques, même là où ceux-ci sont quasiment inévitables en littérature ou en art figuratif. (Que l'on pense au destin de Rembrandt.) C'est pourquoi la musique la plus profonde peut être exécutée lors de cérémonies de cour sans faire subir de dommages à son point central, à l'expression pure de l'intériorité ; c'est pourquoi elle peut se marier à une religiosité par ailleurs déjà fortement figée, sans essuyer une quelconque perte de sa profondeur, sans être affadie par une telle union, parce qu'elle – et elle seulement – est à même d'en appeler directement au contenu émotionnel des textes authentiquement religieux, de porter leur sens au plus haut niveau de la meilleure subjectivité actuelle, sans que la divergence factuellement existante ici ne devienne un blasphème évident ou caché (comme par exemple dans la

---

<sup>56</sup> Pietro Aretino, (1492-1556), écrivain et dramaturge italien. NdT.  
Michelangelo di Lodovico Buonarroto Simoni (1475-1564), peintre, sculpteur, poète, architecte et urbaniste de la Haute Renaissance italienne. NdT.

<sup>57</sup> Romain Rolland : *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1917, p. 43.

crucifixion de Bruegel) ; sans que la nouvelle interprétation, la transformation des émotions religieuses en une intériorité totalement non-théologique, non-dogmatique conduise obligatoirement à un isolement de l'artiste à son époque, comme ce fût le cas pour le dernier Rembrandt. Cette situation si favorable à la nouvelle musique provient de ce que la grandeur spécifique et la limitation spécifique de son mode d'expression, cette dernière ne nuisant en rien à son caractère de « monde », converge à la faveur des circonstances sociohistoriques avec les besoins les plus profonds de l'époque, et d'autant plus fortement à vrai dire que la musique est plus énergiquement à même de déployer son mode d'expression de l'intériorité devenue autonome. La commande sociale favorise alors la nouvelle tendance non seulement en général, mais elle se manifeste aussi dans la tendance à renforcer ses traits spécifiquement novateurs. Car c'est cela qui, pour la première fois ici, entre sur la scène mondiale : l'intériorité humaine comme « monde » pour soi, comme univers refermé en lui-même, dont le contenu englobe tout ce qui met l'homme en mouvement à partir du monde extérieur, tout ce avec quoi il répond aux questions qui sont posées à son existence, toutes les questions que lui-même lui pose, toutes les victoires de son âme sur ce monde, et toutes ses défaites face à ce monde. Il va de soi qu'en l'occurrence, les réflexes émotionnels et de ce fait les possibilités musicales de figuration de l'aspect intellectuel, spirituel de la vie humaine, doivent obligatoirement se renforcer, constamment,. Par là, la musique ne va pas se trouver « intellectualisée », mais son monde va bien être étendu et approfondi. L'univers des sentiments qu'elle décrit englobe véritablement tout ce qui existe et agit dans l'intériorité de l'homme. La spécificité d'un tel univers consiste en ce qu'il devient justement un « monde » dans la mesure où il fait disparaître le monde objectif ; mieux dit encore : celui-ci, avec toutes ses



empreintes, avec les plus raffinées comme les plus brutes, avec les plus sublimes comme les plus déformées, est présent partout et pourtant nulle part. Cette contradiction n'est pas un « miracle » ; elle est simplement l'expression de ce que la musique, comme mimésis d'une mimésis, s'est trouvée elle-même, s'est constituée en être-pour-soi.

Une telle mise en forme ne peut naître que comme résultat des besoins sociaux humains les plus profonds, mais aussi seulement lorsqu'elle est en mesure d'apparaître comme la manière décisive de les satisfaire. Nous avons déjà mentionné la tendance commune dans la société ainsi que dans les autres arts. Et si nous soulignons maintenant encore un phénomène analogue, nous le faisons avant tout pour éclaircir l'essence spécifique de la musique ; nous pensons à *Don Quichotte*. La nouveauté dans ce roman au plan de la littérature mondiale, c'est que là, pour la première fois, l'intériorité humaine est confrontée au monde extérieur dans son opposition active. Naturellement, il y a déjà auparavant, en comparaison à l'antiquité, une croissance constante de la puissance et de l'importance de l'intériorité humaine ; il en va ainsi de Dante à Arioste.<sup>58</sup> Jusque là pourtant, le poids spécifique de l'intériorité humaine n'avait augmenté qu'au sein d'une coexistence indissociable de l'homme et de l'environnement. L'innovation chez Cervantès est que son héros édifie en lui-même tout un « monde » et l'oppose dans son combat à l'extérieur, que malgré chaque défaite factuelle inévitable, il continue d'impliquer l'ennemi victorieux dans le monde intérieur qu'il a lui-même construit, qu'il en fait une partie intégrante de sa propre intériorité bien ordonnée. Bien évidemment, le combat se termine par la défaite du chevalier à la triste figure qui, à la fin, abandonne son « système

---

<sup>58</sup> **Dante** Alighieri, poète, écrivain et homme politique florentin (1265-1321) Ludovico **Ariosto** (1474-1533), poète italien de la Renaissance. NdT.

chimérique » et se réintègre, comme un homme normal, dans la réalité normale. Que l'on pense pourtant à cette mélancolie, à ce regret cathartique émouvant avec lequel le lecteur prend connaissance de la « guérison » du héros. En soi assurément, l'enfermement dans son intériorité pure est finalement la psychologie du dément. Mais la tragicomédie de *Don Quichotte* est à ce point profonde parce que le juste et l'injuste de l'intériorité y sont proportionnés de manière précise : si son rejet du nouveau monde émergent, destructeur de la chevalerie – en dépit de toute folie – n'était pas en même temps profondément justifié, il faudrait que l'humanité, sur la voie de son renouveau, ne préserve pas, comme un héritage à ne pas perdre, l'incroyance de Don Quichotte à la pertinence de ce nouveau monde, il serait alors simplement un fou. Mais c'est ainsi qu'en lui s'incarne la justification de certaines formes d'intériorité par rapport au simple cours apparent de l'histoire. *Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni.*<sup>59</sup> Au-delà, mesurons combien cette structure totalement nouvelle fait profondément irruption dans la composition épique jusqu'à nos jours, et réapparaît toujours sous de nouvelles formes, dans une dialectique nouvelle dans son contenu. En un sens de la forme conçu, non pas de manière formelle, mais au plan de l'histoire mondiale, nous avons là devant nous un « modèle » de la musique des temps modernes. Évidemment, il ne faut pas prendre ce caractère de modèle au sens strict. Car dans la composition littéraire, non seulement le monde réel remporte la victoire – au sens indiqué à l'instant – sur les chimères, sur les illusions de la simple intériorité – même si elles sont justifiées –, mais même au plan de la forme, les deux se trouvent dans une relation réciproque indissociable. Le caractère de modèle signifie

---

<sup>59</sup> Lucain, *Pharsale*, 1-128 : La cause du vainqueur plut aux dieux, mais celle du vaincu à Caton. NdT.

seulement que le spirituel est autonome, qu'il est de ce monde s'il reflète des tendances véritables de l'histoire de l'humanité ; la possibilité d'insérer toutes les images qui y vivent dans une unité – immanente – tout aussi signifiante que celle qu'offre aux hommes la réalité elle-même.

C'est justement cela que la musique peut réaliser dans une pureté et une perfection artistique. Non pas comme un isolement simple ou figé, comme une fermeture au monde extérieur, mais au contraire comme une affirmation, dans une certaine mesure fondée au plan de la conception du monde, de l'intériorité dans son être pour soi, où les objets, relations, événements de la réalité objective vont être abolis et restent seulement conservés comme objectivité indéterminée. Par là, tous les accents du destin de Don Quichotte, typique des temps modernes, se modifient : ce qui se justifie au plan de l'histoire mondiale (donc plus que singulier subjectif) dans le rapport de l'intériorité à son environnement historique peut se déployer sans entraves, en réalisant parfaitement toutes ses déterminations immanentes, et en l'occurrence, sa destinée apparente, dans la relation réciproque à la réalité historique, se fane plus ou moins, parfois jusqu'au méconnaissable. Ceci n'est cependant pas une imperfection de l'unité musicale de la forme et du contenu. Bien au contraire : sa capacité foudroyante – même dans des circonstances par ailleurs défavorables – à s'épanouir en une vraie grandeur, à provoquer le ravissement d'auditeurs d'habitude fermés à des contenus de ce genre, trouve ici sa cause. La mission de l'intériorité dans la vie de l'espèce humaine consiste en effet justement en cela : sans se préoccuper de la possibilité de réalisation pratique, sans se préoccuper du destin historique des exigences confusément incluses dans les émotions, pour autant quelles puissent dans la vie devenir des exigences du

jour, voire même de l'époque, déployer ce ressenti du monde, purement et librement, en un « monde » solide et complet.

Sans aller plus loin, il est évident, pour des raisons déjà mentionnées, que cela n'est possible qu'en musique. En exprimant ces sentiments dans une pureté et une perfection intrinsèque implacable, elle a la véracité interne la plus profonde et la plus riche qu'on puisse imaginer ; en même temps, elle est totalement irréaliste, directement et totalement indépendante de l'état du moment des luttes sociales, puisque ce monde des objets et relations réels, du cadre duquel ceux-ci vont être extraits, disparaît en elle, ou tout au moins ne devient visible que comme de lointains signes à l'horizon. C'est sur ce terrain que s'épanouit la profondeur spécifique de la satisfaction musicale : à savoir une floraison de ces sentiments sans l'entrave du monde extérieur, de son rythme, de sa structure d'évolution. Les influences du monde extérieur n'ont pourtant été artistiquement anéanties qu'en tant que telles, que dans leur impact factuel immédiat : elles ont en effet à l'origine suscité des sentiments musicalement décrits et vont être reproduites musicalement par le nouveau milieu dans leur être originel tel qu'il est : ces sentiments sont essentiellement leurs images. Et la musique, comme image de ces images, ne peut absolument pas s'exonérer de leur teneur essentielle interne – comme détermination des sentiments eux-mêmes –, elle ne peut pas ne pas en prendre connaissance, elle ne peut même pas le moins du monde le vouloir sans détruire sa propre base. Que l'objectivité directement perceptible du monde extérieur (qui est directement dépeint par les autres arts) s'estompe, comme mentionné plus haut, n'apparaît directement dans la mimésis musicale des sentiments que comme sa nuance particulière, comme sa tonalité spécifique, comme sa teneur spécifique en termes de ressenti. Ainsi, cette indépendance est formelle, puisque la

forme ne peut s'accomplir que si ses contenus sont significatifs au plan sociohistorique. Son destin social interfère jusque dans les profondeurs ultimes de la composition, mais seulement il est vrai comme intériorité – conditionnée et limitée par la forme. Il suffit sans doute de mentionner la rude collision entre l'aspiration à la liberté et le sentiment profond de l'infâme oppression dans toute une série d'oratorios de Haendel.<sup>60</sup>

C'est un préjugé semblable des rationalistes comme des irrationalistes que dans une telle séparation, dans une telle autonomie, les sentiments deviennent obligatoirement chaotiques ; cela revient au même que ce chaos soit alors approuvé ou rejeté. Comme les sentiments reflètent un ordre du monde historique existant, cohérent en soi, ils ont aussi, sous-jacente, une cohérence logique – éventuellement dissimulée – qui pourtant, comme nous l'avons vu, doit être dans la réalité subordonnée à celle du monde extérieur. Ce n'est que par la mimésis de la mimésis par la musique, décrite ici, que revit la logique des sentiments par ailleurs refoulée, réprimée, et qu'elle se développe jusqu'à son propre accomplissement ; comme reflet par des médiations de la réalité objective et comme réponse directe à celle-ci, elle atteint la plénitude qui lui est inhérente. Ceci n'exclut naturellement pas les contradictions les plus aiguës ; sauf qu'elles ont dans ce milieu homogène un autre caractère que par ailleurs dans la vie ; elles n'apparaissent pas tant comme des oppositions entre subjectivité et monde objectif, comme dans *Don Quichotte*, que bien davantage comme contradictions immanentes de l'intériorité elle-même, de sorte que dans certains cas, l'extérieur, aussi pâle qu'il puisse apparaître à l'horizon, peut conférer à ces contradictions un

---

<sup>60</sup> Georg Friedrich **Haendel** (1685-1759), compositeur allemand, devenu sujet britannique. NdT.

coloris spécifique. Si l'objet ultime de la musique est défini de la sorte, alors nos remarques polémiques précédentes contre le formalisme, l'appel à la nécessité que la mimésis de la musique rencontre la réalité, prennent alors clairement leur sens. La hiérarchie interne de cette mimésis au sens de l'art en général – sans négliger ce qu'il y a de spécifique dans la musique – y est en même temps également incluse : l'intériorité qui se manifeste dans l'image de l'image peut embrasser le monde, ou être purement individuelle, elle peut être faite de profondeur ou de platitude, riche ou pauvre, etc. ; s'y exprime en même temps quelle réalité rencontre la mimésis musicale et comment elle le fait. En l'occurrence, il faut pourtant souligner encore un trait particulier de la musique : la transformation esthétique de l'ensemble de l'homme total en homme dans sa plénitude se réalise ici plus véhémentement que dans les autres arts ; ici, le plus souvent, l'*auparavant* surgissant de la vie réelle peut moins entraver cette transformation. D'un autre côté, par nature, l'*après* de l'impact est moins déterminé dans son contenu, moins orienté vers certains contenus. Ainsi, la musique est à la fois plus proche de la vie et plus éloignée d'elle que dans les autres arts ; elle contient directement en elle-même les catégories des décisions éthiques et en même temps intervient bien moins concrètement en elles ; elle ébranle ses auditeurs plus directement et plus passionnément, et en même temps, elle crée bien moins d'obligations en ce qui concerne l'*après* de l'impact. On cherche souvent à estomper cette place tout à fait particulière de la musique dans le système des arts en posant une équivalence entre sa subjectivité et celle de la poésie lyrique. En l'occurrence, on oublie que même le poème lyrique le plus subjectif qui soit, complètement dissout dans les émotions, doit refléter – certes avec les moyens du langage poétique – des objets déterminés du monde extérieur, qu'il dépeint les sentiments qu'ils suscitent comme des relations

récioproques de composants équivalents, tandis que ceux-ci, dans la musique, ne peuvent revêtir qu'une objectivité indéterminée. Si l'on compare par exemple l'effet des poèmes de Shelley <sup>61</sup> avec la *symphonie héroïque* ou la IX<sup>ème</sup> de Beethoven, <sup>62</sup> on peut alors voir clairement cette différence, justement parce que toutes ces œuvres d'art étaient des réactions révolutionnaires à l'époque d'après la Révolution française. La plus grande réticence à l'égard de ces poèmes, y compris chez des hommes qui se laissent enthousiasmer inconditionnellement par ces symphonies, peut illustrer la particularité de l'impact musical que nous venons de souligner. Nous ne pouvons naturellement mentionner ici que les traits les plus généraux de cette spécificité de l'impact musical, de ses caractéristiques catégorielles ; aussi la concrétisation véritable fait elle partie, en tant qu'analyse philosophique, de la théorie des genres.

Nous avons jusqu'à présent mentionné les forces qui, au plan de l'histoire mondiale, ont conduit à l'épanouissement de la musique comme art autonome. Mais cette évolution a également son aspect purement artistique que nous devons brièvement prendre en considération, même si ce n'est pas non-plus concrètement, mais seulement de manière catégorielle abstraite. Nous voyons à nouveau ce à quoi nous nous sommes déjà souvent heurtés dans d'autres contextes, à savoir que chaque art est le produit d'une très longue évolution sociohistorique, et ne fait jamais partie des qualités innées, anthropologiques (voire même ontologiques) de l'homme. Il est évident que l'autonomie de la musique des temps modernes suppose un « langage » musical perfectionné,

---

<sup>61</sup> Percy Bysshe **Shelley** (1792-1822), poète romantique anglais. NdT.

<sup>62</sup> Ludwig van **Beethoven** (1770-1827). La Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, op. 55, communément appelée *Eroica* a été composée en 1803-1804. Elle devait être dédiée à Bonaparte. La Symphonie n° 9 en ré mineur, op. 125, a été composée de fin 1822 à février 1824. NdT.

aussi bien dans la maîtrise des moyens d'expression que dans la disposition et la capacité à le comprendre. Il va de soi que celle-ci ne pouvait pas exister dès le début, ne serait-ce que parce que l'objet, l'intériorité humaine, le « monde » des sentiments humains est lui-même un produit de cette évolution. On peut sans aller plus loin le comprendre, puisque la mimésis, ses formes de représentation et sa réceptivité ne pouvaient pas exister antérieurement à la chose elle-même. La difficulté qui apparaît alors, s'il faut découvrir la genèse de la musique et de son sens, est pareillement éclairante : nous ne pouvons disposer d'aucun document sur la première phase de développement de la musique, comme par exemple pour celle des outils. Même les peuples les plus primitifs que nous connaissons se sont déjà beaucoup éloignés de ces premiers débuts. Malgré cela, il faut dire qu'avec la liaison très étroite entre la danse, le chant, et la musique dans les stades – relativement – primitifs connus de nous, il semble extrêmement invraisemblable que les tout premiers essais n'aient pas montré un rapport encore plus étroit. Même chez un peuple aussi artistiquement évolué que l'étaient les grecs, Th. Georgiades établit une liaison tout à fait étroite de la musique à la danse et au chant. « Les vers de Pindare n'étaient pas seulement de la musique, mais aussi de la danse, ils n'étaient pas seulement "poésie", pas seulement "chant", mais aussi χορεία (choréia), ce qui signifie "l'ensemble du chant et de la danse". C'est la définition de Platon (*Les Lois*, 654b).<sup>63</sup> Il y a aussi un passage chez Aristote (*Métaphysique*, 1087b)<sup>64</sup> qui montre que pour les grecs, le rythme était intimement lié au sentiment de corporalité, qu'il ne peut pas être pensé pour lui-même, comme phénomène uniquement musical. Aristote

---

<sup>63</sup> *L'art des chœurs, la chorée, embrasse le chant et la danse*. Lois 2, in *Œuvres de Platon*, trad. V. Cousin, tome VIII, Paris, Pichon et Didier, 1831. NdT.

<sup>64</sup> Aristote, *Métaphysique*, trad. J. Barthélemy-Saint-Hilaire, revue par Paul Mathias, Paris, Agora, Pocket, 2006, p. 477. NdT.



utilise comme exemple pour la plus petite unité de mesure rythmique le pas et la syllabe. Il ne lui vient pas à l'esprit par exemple de la dénommer " la brève", c'est à dire un élément purement musical, comme nous indiquerions sans doute une valeur de note, par exemple la noire (♩) ou la croche (♪) ou même une valeur de temps absolue, abstraite, selon le métronome. »<sup>65</sup> Et il pense que c'est seulement au cinquième siècle, avec le « nouveau dithyrambe », que s'établit un rapport quelque peu plus lâche de la musique avec les autres arts, ce contre quoi Platon protestait véhémentement.<sup>66</sup> C'est la tâche des spécialistes de déterminer et de caractériser concrètement les étapes de cette évolution. L'auteur ne se sent pas qualifié pour formuler sur de telles questions des jugements concrets. Toujours est-il que les tendances générales de toute évolution prêchent qu'en gros, leur ligne va de la liaison la plus intime de la danse, du chant, et de la musique vers une différenciation très progressive, et avec elle à l'autonomie véritable de la musique. Du point de vue de nos considérations philosophiques, il faut en l'occurrence premièrement répéter qu'une vie des sentiments, aussi riche et existant – relativement – pour elle-même, qui apparaît de ce point de vue comme base de la musique des temps modernes, est obligatoirement le produit d'un long cheminement historique. Deuxièmement, il est facile à comprendre que la musique, – conçue comme mimésis des sentiments – accompagnait au début la mimésis primaire, celle des événements de la vie qui déclenchent les sentiments, les commentait d'une certaine façon au plan des émotions, ordonnait et stylisait leur représentation, directement compréhensible au plan mimétique – dans la danse et le chant – selon ses besoins propres. La force musicale

---

<sup>65</sup> Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmik bei den Griechen*, op. cit. p. 37.

<sup>66</sup> Ibidem, page 49.

d'expression du sentiment et la réceptivité à son égard, dans une communauté indissociable, se sont développées, clairement, tout au long de cette période, elles se sont étendues à tous les secteurs de la vie, elles se sont raffinées pour exprimer des sentiments toujours plus différenciés, et ont revêtu une sensibilité, y compris pour le plus subtil et le plus profond. Ainsi, alors que l'évolution sociohistorique faisait s'épanouir l'intériorité de la vie des sentiments en une force vitale socialement indépendante, la mimésis musicale des sentiments a pu s'objectiver en une forme existant pour elle-même. Selon Marx, « l'humanité ne se pose jamais que des problèmes qu'elle peut résoudre, car, à y regarder de plus près, il se trouvera toujours que le problème lui-même ne surgit que là où les conditions matérielles pour le résoudre existent déjà ou du moins sont en voie de devenir. »<sup>67</sup>

Cette liaison entre arts différents est la plus étroite qui nous soit connue dans le domaine de l'esthétique ; elle va bien au-delà de celle de l'architecture avec la sculpture et la peinture. En ce qui concerne la danse, elle est – justement de son point de vue – une liaison indissociable, tandis que l'art des mots s'est déjà relativement tôt libéré de ces liens absolus. Mais si nous regardons ces rapports du point de vue de la musique, nous voyons alors que son autonomie a des limites internes bien définies, c'est-à-dire que l'accession à l'autonomie par la lutte esthétique n'implique aucunement une rupture radicale de toute liaison avec la danse et la musique. On pourrait probablement être tenté de rapporter purement et simplement les relations dans les premiers stades de transition à la commande sociale, d'y voir quelque chose d'extérieur, de contraint ; peu importe qu'une commande de ce genre soit de cour ou d'Église (l'opéra et le ballet d'un côté, messe, passion,

---

<sup>67</sup> Karl Marx, *Critique de l'économie politique*, Préface, in *Contribution à la critique de l'économie politique*, Paris, Éditions Sociales, 1957, p. 5.

etc. de l'autre.) Mais cette conception, si elle a la prétention de fournir une explication complète, nous semble cependant superficielle. Nous voyons en effet qu'au 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle par exemple, alors que la musique, tout comme les autres arts, souffre justement de l'anémie, de l'atonie de la commande sociale, ces liens ne cessent cependant pas d'être importants pour son développement. Pour ne rien dire du chant qui, dans le grand art, est précisément devenu maintenant d'une importance décisive, l'opéra et le ballet, les cantates, etc. jouent un rôle important jusque dans la production d'artistes comme Schönberg<sup>68</sup> et Stravinsky,<sup>69</sup> comme Bartók<sup>70</sup> et Alban Berg.<sup>71</sup> Ce phénomène peut appeler les tentatives d'explication les plus diverses. Au 19<sup>ème</sup> siècle, on a beaucoup discuté la théorie de Wagner de l'« œuvre d'art totale », et Nietzsche voulait même faire naître la tragédie « de l'esprit de la musique. »<sup>72</sup> Nous pensons que l'on peut aujourd'hui tranquillement considérer ces hypothèses comme enterrées définitivement; la tragédie grecque était tout aussi peu une « œuvre d'art totale » que les « drames musicaux » de Wagner lui-même; celles-ci étaient essentiellement des œuvres littéraires dans la représentation desquelles la musique jouait un rôle d'accompagnement difficile à imaginer aujourd'hui, celui d'un genre d'opéra personnellement spécifié, une étape dans le développement de la musique. On pourrait donner une explication totalement opposée, purement formaliste, à savoir

---

<sup>68</sup> Arnold **Schönberg**, compositeur, peintre et théoricien autrichien (1874-1951). Il émancipa la musique de la tonalité et inventa le dodécaphonisme, qui aura une influence marquante sur la musique du XX<sup>ème</sup> siècle. NdT.

<sup>69</sup> Igor Fiodorovitch **Stravinsky** (Игорь Фёдорович Стравинский) (1882-1971), compositeur et chef d'orchestre russe (naturalisé français, puis américain). NdT.

<sup>70</sup> Béla **Bartók** (1881-1945), compositeur et pianiste hongrois. NdT.

<sup>71</sup> Alban Maria Johannes **Berg** (1885-1935), compositeur autrichien. NdT.

<sup>72</sup> Friedrich Nietzsche, *la naissance de la tragédie*, [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik] Paris, Gallimard, Folio essais, 1989. NdT.

que le compositeur n'utilise la tonalité etc. de la voix humaine que pour des fins musicalement délimitées, pures, immanentes par ailleurs, et que la signification en elle-même des moyens verbaux d'expression mis en œuvre en l'occurrence serait totalement sans importance, mais cette explication ne correspond pas non plus au développement historique factuel de la musique des temps modernes. Le contenu spirituel, l'atmosphère de destin social humain peuvent aussi peu être évacués de *la Flûte enchantée* que du *Wozzeck* d'Alban Berg ou de la *Cantata profana* de Bartók.

Cet attrait de la musique la meilleure et la plus sublime, qu'aucun changement de la commande sociale, aussi radical soit-il dans le contenu et dans la forme, ne peut ébranler, indique, par la parole proclamant concrètement le spirituel ou par les gestes expressifs, des zones d'affinité, qui certes vont être mises en mouvement, selon le cas, par des situations sociales concrètes et des aspirations, mais qui en même temps sont profondément ancrées dans l'essence de la mimésis musicale. Nous pensons à sa forme spécifique de l'objectivité indéterminée qui englobe précisément ce que parole et geste sont capables d'exprimer, à savoir ces événements du monde extérieur qui ont déclenché les sentiments représentés dans la musique. Le rapport qui apparaît là est directement éclairant pour la danse, comme nous l'avons montré plus haut. Il peut naître là une unité parfaite de sentiment et d'expression, qui clairement dans les temps primitifs était beaucoup plus globale et plus intime qu'ultérieurement ; dans les danses des peuples orientaux, chez lesquels les anciennes traditions sont demeurées plus vivaces qu'en Europe, ceci est encore aujourd'hui perceptible. L'évolution ultérieure montre naturellement des tendances extrêmement divergentes. Premièrement, les danses elles-mêmes sont en moyenne de plus en plus vides de contenu, de moins en moins expressives ;

comme la musique qui les accompagne s'adapte nécessairement à ces tendances, elle sort de plus en plus de la sphère de l'art. (Quand nous traiterons de l'agréable, nous reviendrons aussi sur cette question.) Deuxièmement, des thèmes de danse peuvent devenir des éléments de compositions purement musicales. Qu'en l'occurrence, sa rythmique etc. contribue à évoquer certains types de sentiments, que dans son objectivité indéterminée, des souvenirs de la mobilité dynamique spécifique de l'« original » puissent être éveillés, ne change rien au fait que de tels thèmes ne sont justement plus pour la musique que des thèmes à travailler, qui ne se différencient pas dans les principes de thèmes issus d'autres domaines. Il ne reste donc comme problème proprement dit que le ballet au sens strict. Ici, la grande musique a toujours visé à reproduire, sur la base de la mimésis de sentiments pleinement nouveaux, une nouvelle unité organique entre elle-même, le langage des gestes et le langage de la danse. Selon toute apparence, la problématique de ces visées réside aujourd'hui moins dans la musique elle-même que dans l'orientation qu'a prise la culture de la danse aux temps modernes. L'opéra de cour a créé pour ses intermèdes de ballet un langage expressif des mouvements – conventionnel de cour – qui leur correspond, qui dès le 19<sup>ème</sup> siècle et plus encore aujourd'hui, n'est plus adapté à traduire les nouveaux sentiments qui résonnent dans la musique dans un monde de gestes qui lui soit adéquat. Dans quelle mesure cette situation se répercute sur la musique elle-même, seuls les spécialistes compétents peuvent en juger ; la seule chose importante ici était de poser le problème lui-même de manière tout à fait générale.

Beaucoup plus complexe au plan théorique semble être la relation entre la parole et la musique, bien que cette complexité, justement, dans sa manifestation immédiate,

montre la voie de sa solution de principe. Il faut avant tout rappeler ce qui a été dit, dans le chapitre sur le système de signalisation 1', au sujet du langage poétique, à savoir que celui-ci cherche sans cesse à dépasser le sens abstrait, logique, qui est contenu dans chaque mot, dans chaque phrase (le langage comme système de signalisation 2). Le dépassement est à comprendre ici au sens le plus strict : ce sens abstrait ne va en aucun cas être simplement anéanti – sinon le langage perdrait sa capacité à définir sans ambiguïté les objets – il va d'un côté toujours se rapporter simplement à un sujet, c'est-à-dire qu'il ne doit pas simplement exprimer simplement l'objet en général, mais aussi dans sa particularité intellectuelle sensible, dans sa liaison unique avec d'autres objets, avec des hommes, des relations entre hommes, et cela aussi toujours indissociablement lié à une subjectivité déterminée. (Dans la poésie lyrique et épique, celle-ci va être incarnée par le poète ou le conteur, et dans le drame toujours directement définie par le personnage agissant du moment, par l'ensemble des personnages analogues, et donc seulement par l'intermédiaire du dramaturge lui-même.) Cette anthropomorphisation du langage crée d'un autre côté une équivalence entre sens et évidence des paroles, avec même souvent une prépondérance de ces dernières ; les paroles, les phrases, s'éloignent de la pure intelligibilité, elles visent l'imagination, elles prennent une atmosphère spécifique, unique en son genre et cependant typique, une *aura* des sentiments qu'elles suscitent et par lesquels elles sont suscitées. Évidemment, la musique se rattache à ce langage poétiquement transformé, mais ce serait pourtant une simplification inadmissible que d'en rester là et de croire qu'un langage poétique suffirait par lui seul à conférer à la musique ce degré d'explicitation de son objectivité indéterminée qui, justement comme rapport de mesure, comme champ d'action entre un minimum nécessaire inconditionnellement, et un maximum précisément délimité,

est capable d'exercer ce service auxiliaire pour la composition musicale. Il y a naturellement des exceptions. Ce n'est sûrement pas un hasard si la grande poésie lyrique allemande, de Goethe à Heine, a pu servir de base verbale sous une forme inchangée à la composition de chants dans la période Schubert-Brahms. Mais même en se mettant le plus complètement et le plus fidèlement au service d'un texte poétique définitif dans sa forme, on peut voir que cette musique elle-aussi, dans sa figuration, va bien au-delà de cette aura, de cette atmosphère spirituelle que composent les allitérations verbales elles-mêmes, et qu'il y a – dans ce domaine justement – de nombreux exemples où la musique, d'un point de vue poétique, sert des poèmes tout à fait moyens de l'auréole des émotions éternelles. Là aussi, l'accent est mis sur la pure reproduction de reproductions. Les paroles poétiques les plus éminentes ne sont, selon toute apparence, qu'un prétexte ; certes en même temps un prétexte qui confère à la double mimésis une concrétude intrinsèque accrue, mais qui peut assurément servir aussi de base d'explicitation verbale à une musique simplement moyenne.

La contradiction qu'il faut résoudre ici entre la logique artistique de la parole et celle de la musique repose – comme nous l'avons déjà montré – sur le fait que la musique se fonde obligatoirement sur la manifestation intégrale des émotions, tandis que dans la composition verbale, celles-ci ne forment qu'un élément parmi d'autres, et doivent de ce fait toujours et encore se subordonner au cours de l'ensemble, de l'action et de son déploiement dialectique. C'est pourquoi, elles prennent dans le drame, avec naturellement une intensification qualitative, la même proportion que dans la vie, tandis qu'en musique, elles ne peuvent souffrir aucun obstacle à leur déploiement immanent. Dans une messe, un oratorio, une cantate, etc. cette opposition des principes ordonnateurs et

directeurs dans la parole et la tonalité peut s'équilibrer par différents moyens ; il n'y a que dans l'opéra que ce nœud gordien doit être tranché. Dans les passions et les oratorios etc. de Bach ou de Haendel en effet, c'est avec une évidence organique, de la tâche elle-même, qu'a résulté le fait que tous les éléments émotionnels de la réalité concrète donnée – qu'ils puissent être en soi considérés comme de caractère épique, lyrique, ou dramatique – peuvent musicalement s'exprimer parfaitement, dans une autonomie imperturbable, sans prise en compte directe de ce qui précède ou ce qui suit. La teneur spirituelle musicale de l'œuvre individuelle se manifeste justement dans les contrastes parfois extrêmement marqués de cette succession, sans devoir prendre en considération leurs liaisons entre eux autrement que comme témoins d'ambiance. Ainsi, le caractère dramatique spécifiquement musical trouve son champ d'action le plus vaste qu'on puisse imaginer, offrant la plus grande liberté, précisément parce qu'il n'a absolument pas besoin de se préoccuper de la structure dramatique globale de l'art verbal. Largement plus complexe, plus difficile à résoudre et plus rarement résolu de manière adéquate est le problème dans l'opéra proprement dit. Wagner a considérablement embrouillé ce problème, et ses textes sont, du point de vue seul décisif de la musique, d'autant meilleurs qu'il a moins pu matérialiser ses intentions conscientes. L'ancien opéra italien résolvait cette question avec une évidence naïve, par une subordination inconditionnelle de l'action, de l'intrigue, de la peinture de caractère, du dialogue, etc. aux nécessités d'expression de la musique. Romain Rolland décrit dans une exagération pittoresque la situation qui en résulte : « Ainsi, nous trouvons chez le public italien du XVIII<sup>ème</sup> siècle une extrême indifférence à l'action dramatique, à la pièce : on en viendra, dans cette superbe insouciance du sujet, à jouer le deuxième acte, ou le troisième, d'un opéra, avant le premier... Mais ce même public, qui dédaigne le



drame, se passionne avec fureur pour telle page dramatique, séparée de l'action. C'est qu'il est avant tout lyrique, mais d'un lyrisme qui n'a rien d'abstrait, qui s'applique à des passions précises, à des cas particuliers. »<sup>73</sup>

Le mot *lyrique* doit être compris ici dans le sens le plus large possible, et pas en un sens mesquin pédant. Par là, Romain Rolland et ses inspirateurs pensent précisément à ce qu'il y a de musicalement essentiel dans la musique, ce que nous avons appelé l'expression parfaite des sentiments, leur strict ordonnancement logique strict d'exaltation en exaltation qui ici entre en collision avec sa construction d'un « monde » par la parole. On voit un contraste saisissant dans toutes les déterminations externes et internes, ne serait-ce déjà, en premier lieu dans le rythme de la composition. Ceci, le sculpteur classique Hildebrand, soucieux d'une forme rigoureuse, l'exprime clairement dans une lettre à Cosima Wagner<sup>74</sup> : « Je ne vais pas au-delà de la métrique interne différente qui sépare le verbe dramatique de la musique. Je le vois ainsi : les déroulements internes, les développements, les ambiances etc., *un* mot peut les mettre en évidence... La parole peut être incroyablement brève, et plus elle est brève, plus fort est son impact. Mais par ailleurs, nous avons besoin d'une masse de mots et de temps pour expliciter les événements apparents ou les actions les plus simples. La musique en revanche, la musique symphonique fournit le déroulement interne, l'élément interne lui-même, elle le suit du début à la fin, un méandre répond à chaque méandre... c'est ainsi qu'un vers peut devenir une symphonie... Nous nous trouvons alors dans un monde temporel autre que celui

---

<sup>73</sup> Romain Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, Hachette, 1920, p. 191.

<sup>74</sup> Adolf von **Hildebrand** (1847-1921), sculpteur allemand. **Cosima Wagner** (1837-1930), fille du compositeur hongrois Frantz Liszt et seconde femme de Richard Wagner. NdT.

de l'art dramatique par le verbe. »<sup>75</sup> En l'occurrence, il est sûrement tout à fait indépendant de Kierkegaard, qui quelques décennies plus tôt, formulait le même contenu de façon très analogue : « L'intérêt dramatique exige une progression rapide, une cadence agitée... Plus le drame est pénétré par la réflexion, plus il se presse en avant d'un mouvement irrésistible... La nature de l'opéra ne comporte pas cette précipitation, car elle se caractérise par une certaine hésitation, par un certain élargissement dans le temps et l'espace. »<sup>76</sup>

Si l'on analysait de ce point de vue le support textuel des grandes œuvres ultérieures, on se heurterait au même problème sous une forme souvent plus profonde et plus intériorisée. J.V. Widmann<sup>77</sup> a relevé comment Brahms voyait cette base pour une composition d'opéra envisagée : « Avant tout, il lui semblait impossible, voire même dommageable et antiartistique, de composer entièrement l'ensemble de la base dramatique. Seuls les points cruciaux ou ces passages de l'action où la musique dans son essence trouve vraiment quelque chose à dire, doivent être mis en forme sonore. Ainsi, d'un côté le librettiste gagne plus d'espace et de liberté pour le développement dramatique du sujet, et de l'autre, le compositeur lui aussi est moins entravé pour ne faire vivre pleinement que les intentions de son art qui, pourtant, ne trouveront à proprement parler leur plus bel accomplissement que s'il peut musicalement s'enivrer dans une situation donnée, et la faire par exemple s'exprimer pour ainsi dire par elle-même, quelle que soit la troupe chantant son allégresse. Ce serait en revanche une exigence barbare

---

<sup>75</sup> Cité dans *Adolf von Hildebrand und seine Welt* [Adolf von Hildebrand et son monde], Munich, Callwey, 1962, p. 454.

<sup>76</sup> Kierkegaard, *ou bien... ou bien*, chap. 3, *la contexture musicale de l'opéra*, trad. F. et O. Prior et M.H. Guignot, Paris, Gallimard, 1965, p. 93.

<sup>77</sup> Josef Viktor Widmann (1842-1911), écrivain et journaliste suisse, auteur notamment de souvenirs sur Brahms. NdT.

pour la musique que de devoir accompagner d'accents musicaux tout au long de plusieurs actes un dialogue dramatique proprement dit. »<sup>78</sup> Si l'on pense par exemple au texte de Boito<sup>79</sup> pour l'*Othello* de Verdi<sup>80</sup> qui est à notre avis la meilleure transposition d'un drame important en un livret favorisant la musique, on y voit, ne serait-ce que dans les omissions, une tendance analogue à celle qui est sous-jacente aux exigences de Brahms. Boito retranche résolument toute l'histoire poétique de la genèse de l'amour entre Othello et Desdémone ; seuls des fragments lyriquement exploitables seront intégrés dans la grande scène d'amour à la fin du premier acte. Est aussi logiquement éliminée toute l'attitude d'Othello à l'égard de la République de Venise – négligée par de nombreux commentateurs du drame, mais dans les faits de la plus haute importance pour la tragédie – qui seule fournit le juste arrière-plan à l'essor et à l'effondrement du grand amour dans le drame et qui parcourt toute l'œuvre de Shakespeare, de l'ouverture jusqu'au monologue du suicide d'Othello. Même là où Boito reprend quelque chose dans cet ensemble, comme des parties du magnifique monologue que tient Othello après que sa foi en Desdémone ait été ébranlée, dans lequel le grand héros et homme d'État fait ses comptes ultimes avec sa propre vie, la quitte en sachant qu'il va maintenant, par ses souffrances, être projeté sans recours dans la ruine, le contexte émotionnel spirituel est tout autre : dans la tragédie, ce monologue est une pause, le dernier moment de calme anxieux avant la tempête ; dans l'opéra, il va être entraîné par le flux des affects qu'attisent les soupçons de

---

<sup>78</sup> Cité dans *Musiker über Musik* [Des musiciens sur la musique], édité par J. Rufer, Darmstadt, Stichnote Verlag, 1956, pp. 89-90.

<sup>79</sup> Arrigo **Boito**, (1842-1918) compositeur, romancier et poète italien, connu surtout pour ses livrets d'opéra. NdT.

<sup>80</sup> Giuseppe Fortunino Francesco **Verdi** (1813-1901), compositeur romantique italien. NdT.

Iago, il perd toute autonomie spirituelle sensible.<sup>81</sup> Il nous est impossible d'entrer ici dans les détails, bien que ceux-ci soient aussi très intéressants dans leur caractère conséquent, par exemple la simplification du personnage d'Emilia.<sup>82</sup> A la base de cette conséquence, il y a l'intention de réduire la base vivante, large et globale, de la tragédie au destin amoureux de deux êtres humains, afin que la courbe tragique qui va du bonheur amoureux dithyrambique du début, en passant par la rage de la jalousie et la solitude de ceux qui étaient jusque là étroitement unis, jusqu'au meurtre et au suicide, s'exprime simplement dans un milieu homogène de sentiments et de souffrances résonnant parfaitement sur la base du minimum absolument nécessaire des déclencheurs qui les occasionnent.

Si l'on examine de ce point de vue *La flûte enchantée*,<sup>83</sup> par exemple, dans son rapport aux Lumières, on arrive à un résultat analogue dans ses principes. Les conceptions diamétralement opposées sur le texte – allant de l'absurdité au sens profond – se dissolvent si l'on songe que Mozart, écartant résolument tout lien et tout fondement causal pragmatique, a exclusivement élaboré ces occasions dans lesquelles les réflexes émotionnels les plus importants, devenus musique, qui déclenchent les collisions entre la lumière et l'obscurité au sens des Lumières, s'expriment avec une puissance élémentaire dans toutes les nuances, de l'emphase jusqu'à l'humour. Le principe réside dans l'objectivité spécifique, indéterminée, de la musique, et il est la conséquence nécessaire de son essence esthétique comme représentation de la totalité des sentiments, et donc comme

---

<sup>81</sup> Nous avons cité ce monologue dans notre analyse langage poétique. *Die Eigenart des Ästhetischen*, chapitre 11, V, tome 2, p. 189. Notre trad. p. 269.

<sup>82</sup> Femme de Iago. NdT.

<sup>83</sup> Opéra de Mozart créé en 1791. Nourri de la philosophie des Lumières, c'est une parabole des grands thèmes qui ont occupé le XVIII<sup>e</sup> siècle : la nature et la culture, l'éducation et la morale, la vérité et la religion. NdT.

mimèsis d'une mimèsis. C'est pourquoi il est dans la nature des choses que l'histoire de la musique produise une richesse infinie de gradations qui montrent cette relation qui est la leur au monde objectif doublement représenté sur une échelle qui va de l'indétermination totale – vers l'extérieur – jusqu'à cette détermination dont nous avons tenté de tracer les limites internes dans les considérations précédentes. Un tel soutien à la détermination – extrêmement relative – par l'intégration de paroles et de gestes dans la musique serait esthétiquement impossible si elle signifiait un bond qualitatif, sans aucune médiation par rapport à la musique entièrement autonome. Mais de cela, il ne peut pas être question. En ce qui concerne l'objectivité proprement dite, purement musicale, toute la série de ces différences ne produisent absolument aucune distinction pour l'objectivité indéterminée : ce sont exactement les mêmes lois esthétiques de la conduite de la musique – qui certes se développent et changent avec l'histoire de la musique – qui régissent de la même façon le domaine dans son ensemble. Il y a des cas, assez nombreux, d'objectivité indéterminée relativement concrétisée dans la musique pure, sans texte, où l'affinité intrinsèque avec les principes que nous venons d'indiquer, se font clairement jour. Je ne citerai en exemple que la *Faust-Symphonie*<sup>84</sup> de Liszt ; ici, toute la dramaturgie du thème littéraire, formant une trame totalement unitaire, est résolument passée par-dessus bord, mais l'essence du contenu poétique est pourtant musicalement préservée, puisque les réflexes émotionnels que suscitent les personnages principaux sont condensés dans les portraits moraux de Faust, Gretchen, et Méphisto ; l'ordre séquentiel produit lui-aussi une gradation musicale dont les conséquences émotionnelles pessimistes seront levées par le

---

<sup>84</sup> **Liszt** Ferenc (1811-1886), compositeur, transcripteur et pianiste virtuose hongrois. Œuvre orchestrale en trois mouvements, créée en 1857, et inspirée de la tragédie *Faust* de Goethe. NdT.

chœur final. Comme de cette manière, dans l'objectivité indéterminée, des éléments importants de la teneur spirituelle sous-jacente à l'œuvre en question percent au jour, ce problème ne peut pas être considéré comme indifférent, y compris pour l'évolution de la musique elle-même. On doit cependant comprendre en même temps dans quelle mesure et jusqu'où cela détermine le caractère esthétique des œuvres. Des constatations ci-dessus, il va de soi que le style d'une période, d'une personnalité artistique, de la phase de sa production artistique, ne peut absolument pas être compris à partir de là. À première vue, il semble que la différenciation concernant l'expressivité de l'objectivité indéterminée serait importante pour la détermination du genre au sein de la musique ; cela est-il exact, l'auteur n'est pas compétent pour en juger. Plaide là-contre le fait que la différenciation traitée ici s'étend aussi à ces œuvres musicales qui, pour l'expression de leur objectivité indéterminée, ne recherchent en aucune façon un lien avec la parole ou les gestes. À commencer par les caractéristiques de certaines œuvres (*l'héroïque, la pastorale, l'appassionata*)<sup>85</sup> certainement pensées avec sérieux au plan artistique et visant une détermination spécifique des sentiments musicalement dépeints et représentés, ce mouvement va si loin qu'il s'est constitué au 19<sup>ème</sup> siècle comme une orientation particulière, à savoir comme musique à programme.<sup>86</sup>

Mais là aussi, c'est un fait que le « programme » ne peut fournir aucune base pour l'appréciation esthétique, tout aussi peu – sous réserve de la différence de ces problèmes dans les

---

<sup>85</sup> Œuvres de Beethoven : symphonies n°3, n°6, sonate pour piano n°23. NdT.

<sup>86</sup> La notion de *musique à programme* s'applique généralement à des œuvres instrumentales (parfois avec parties chorales ou voix solistes), sur un sujet évoqué ou précisé à l'aide d'un programme plus ou moins détaillé. Celui-ci peut prendre la forme d'un titre, susceptible d'évoquer à lui seul une narration, ou celle d'un texte complémentaire. NdT.

deux disciplines artistiques – que l’iconographie dans les arts figuratifs. Dans les deux cas, le message esthétique de l’œuvre doit être structuré du point de vue auditif ou visuel de manière claire, profonde, riche, originale, il doit complètement et fermement permettre l’expression de son sens immanent etc., tout à fait indépendamment de sa concordance et de son degré de concordance avec la signification donnée dans le programme ou l’iconographie. Mais une telle affirmation n’est exacte qu’abstraitement. Nous avons déjà, dans d’autres contextes, mentionné que la thématique donnée par l’iconographie – avec la médiation concrète de la spécificité de la commande sociale sociohistorique, par la personnalité de l’artiste, etc. – peut exercer une influence significative sur les principes artistiques de la composition, et c’est pourquoi aussi elle n’est en aucune façon indifférente pour la compréhension purement esthétique de l’œuvre. *Mutatis mutandis*, il y a dans la musique une situation analogue. Avant tout parce qu’il était certes important et nécessaire pour la juste connaissance des diversités des arts de distinguer précisément et nettement objectivité déterminée et indéterminée, lesquelles sont cependant indissociablement unies entre elles, tant dans la genèse que dans l’impact de l’œuvre. Tout ce qui, dans l’objectivité indéterminée, se concrétise plus ou moins sous forme de contenu, d’intensité, d’orientation etc. des émotions musicalement représentées, joue indubitablement un rôle décisif dans le déroulement de la composition musicale. Et comme dans celle-ci, l’objectivité indéterminée est toujours et partout liée à l’objectivité déterminée, comme elle ne peut somme toute être validée que par elle et en elle, on ne peut guère les séparer concrètement l’une de l’autre au plan esthétique.

Une vue purement formaliste de la musique peut assurément considérer l’objectivité indéterminée comme non-pertinente,

comme une conséquence de simples associations d'idées – fortuites – lors de l'écoute de l'œuvre ; mais cela démontre seulement qu'une conception purement psychologique du processus artistique est extrêmement problématique. C'est n'est en effet qu'au plan psychologique formel que le contenu ressenti dans l'expérience de la musique est une simple association d'idées « à l'occasion » de l'œuvre. Que quelque chose soit suscité de manière purement fortuite, ou pénètre dans la teneur la plus profonde de l'œuvre, c'est une question de contenu. Même les grands écarts de contenu dans l'interprétation d'œuvres musicales importantes ne sont pas la justification définitive d'un quelconque nihilisme à l'encontre de la teneur que l'on peut formuler. Un examen précis montrerait justement que d'un côté, les divergences ne sont pas ici plus fortes et plus profondes dans leur essence que dans les autres arts ; pensons aux conceptions différentes des œuvres de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, du Gréco ou de Rembrandt, et même en littérature où le contenu semble être fixé verbalement, sans ambiguïté, l'interprétation par exemple de *Hamlet* ou de *Faust* n'est certainement pas plus unanime ou convergente que celle des compositions de Bach, Mozart, ou Beethoven. D'un autre côté, le changement dans le contenu des actes de réception fait partie de la nature de tout impact esthétique. Lorsque le « tua res agitur »<sup>87</sup> toujours reproduit constitue un élément central et même un véritable critère du caractère toujours vivant, non-obsoléscent, des œuvres d'art, des écarts dans la formulation de la réception du contenu (et avec lui des formes) sont en principe inévitables. Dans quelle mesure un progrès de la compréhension objective est atteint, et comment sont fixés les critères d'appréciation pour cela, voilà qui ne peut être concrètement traité, pour une part que dans l'analyse typologique des modes de

---

<sup>87</sup> Horace, *Épîtres*. I. 18. 84 : *cela te concerne*. NdT.



comportements esthétiques, et pour une part que dans la partie matérialiste-historique de l'esthétique. Cette affinité de l'objectivité déterminée et indéterminée en musique – que l'on peut séparer dans la pensée et dans la réception pratique – a pour conséquence que les indications authentiques, susurrées ou explicites, sur le dernier contenu ressenti d'une œuvre, peuvent aussi favoriser sa compréhension purement artistique ; Le mot *peut* doit en l'occurrence être souligné, car toute exagération mécaniste de telles indications ou commentaires peut de nouveau conduire à passer à côté du contenu proprement dit, de l'authentique monde des formes. Dans chaque cas isolé, seul un sens du rythme – instinctif ou éduqué par une culture musicale – peut décider du degré de détermination dans l'application de ces indications, puisqu'objectivement aussi, le degré de détermination de l'objectivité indéterminée peut être très varié dans les différentes œuvres (même du même auteur). Reste le fait que toute objectivité indéterminée n'est indéterminée que d'une manière, à chaque fois précisément définie. Mais cette détermination n'existe originellement que dans la sphère des purs sentiments, bien que son contenu puisse tout embrasser, des émotions universelles vécues jusqu'aux affects ou états d'esprit personnels individuels ; elle peut de ce fait, lors d'une transposition en du conceptuel verbal, être distordue en une indétermination déformant le sens ou en une indétermination faussement accentuée. Mais cette détermination originale n'est, de ce fait, absolument pas irrationnelle : le vécu (ainsi que l'expression transformée au sujet de celle-ci) peut s'en approcher, de la même manière que dans tout autre art, et les définitions plus précises données par les artistes, auxquelles appartiennent également les programmes, peuvent ici, tout comme dans tout art, donner une orientation à ce processus d'approche, le favoriser.

Ainsi, on aborde le problème qui a souvent surgi dans la période récente, à savoir si, en musique, nous pouvons parler raisonnablement de réalisme et de ses oppositions. La question même a souvent été embrouillée par l'application erronée, anti-musicale, de ce concept. Nous ne parlons absolument pas de ceux qui cherchent dans la description directe – « vraie comme la vie » ou « étrangère à la vie » – de phénomènes isolés un critère du réalisme en musique. Il est certain que son essence n'a absolument rien à voir avec une « ressemblance » ou « dissemblance » de ses détails. Plus importantes sont les considérations qui, comme chez quelques défenseurs sectaires du réalisme socialiste, élèvent la prétendue idée fondamentale d'une œuvre au rang de généralité conceptuelle et pensent trouver dans sa vérité ou fausseté le critère recherché du réalisme musical. On donne alors de l'objectivité indéterminée de la musique une version idéale irrecevable et pour cette raison déformante. S'il est en effet certain qu'il est possible et même nécessaire de donner aussi à la teneur de l'objectivité indéterminée une formulation conceptuelle, il est tout aussi certain que cette universalisation, si elle doit rester fidèle à l'objet, a aussi une limite claire ; c'est le cas dans tout art, mais surtout en musique où, comme on l'a montré, il se produit déjà dans l'objectivité déterminée un affaiblissement plus fort, une disparition largement plus complète de l'universel que par exemple dans le mode de figuration de l'art littéraire. L'universalisation intellectuelle ultérieure peut de ce fait très facilement s'égarer dans des domaines qui n'ont déjà plus du tout ou guère de rapport avec la musique concrète qu'ils veulent expliquer ; d'autant plus, naturellement, que la généralisation ne se base jamais sur l'œuvre même, mais s'appuie sur quelques déclarations de son auteur. Comme cette tendance va bien au-delà du cercle des sectaires mentionnés ci-dessus, nous citerons quelques appréciations d'Adorno sur Bartók. Il part d'une déclaration

du l'artiste sur son lien à l'art populaire ; il la trouve « étonnante » chez un homme « qui comme individu s'est opposé imperturbablement à toutes les tentations *völkisch*.<sup>88</sup> » L'enracinement dans l'art populaire est conçu ici si abstraitement qu'il risque déjà de s'amalgamer au concept fasciste de « *völkisch* », et à partir de là, on doit « déduire » la déchéance de Bartók de l'avant-garde musicale.<sup>89</sup> Si, du côté des formalistes, on a réagi ainsi à des explications de l'objectivité indéterminée aussi abstraites, il est compréhensible qu'ils ne lui accordent aucun contenu appréhendable conceptuellement ; mais que de telles réactions soient psychologiquement compréhensibles ne leur confère évidemment aucune exactitude factuelle.

Par rapport à toutes ces orientations de pensée fausses, il faut donc trouver, en musique aussi, un *tertium datur*<sup>90</sup>. En partant de la forme, cela peut en principe être facilement trouvé, ce qui ne veut pas dire ici, comme dans la suite, que sa matérialisation concrète se ferait sans peine. La simple existence des éléments sonores de la musique, de l'intonation et de la mélodie jusqu'aux problèmes les plus complexes de l'harmonisation, indique justement, à chaque pas vers une meilleure compréhension, la profondeur ou la superficialité, la large globalité ou l'étroitesse atrophiée de ces émotions qui, comme réflexion de la réflexion des événements du monde externe et intime, investissent la double mimésis de la musique. Si la juste analyse d'une œuvre musicale consiste déjà, à ce niveau, en une transformation alternée ininterrompue, l'un dans l'autre, de la forme et du contenu, il en est ainsi à plus forte raison si l'on considère l'œuvre dans

---

<sup>88</sup> *Völkisch*: terme difficilement traduisible en français, qui renvoie au peuple [Volk] conçu au sens ethnique et racial. NdT.

<sup>89</sup> Th. W. Adorno, *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, p. 105 et suivantes.

<sup>90</sup> *Tertium datur* : troisième solution (à l'inverse du « tiers exclu »).

sa totalité. Aucune explicitation de l'objectivité ne peut être féconde et pertinente si l'entrelacement de l'objectivité indéterminée avec l'objectivité déterminée, l'origine organique nécessaire de celle-là dans cette dernière, n'en constitue pas la base inébranlable. Afin de rendre cette idée – évidente en elle-même – tout à fait claire au plan méthodologique par un exemple, mentionnons les paroles synthétiques de Serenus Zeitblom en conclusion de l'*Apocalypse* d'Adrian Leverkühn, dans *le Docteur Faustus* de Thomas Mann. Il y est dit : « l'œuvre entière est dominée par le paradoxe (si c'en est un) que la dissonance y exprime tout ce qui est élevé, grave, pieux, spirituel, alors que l'harmonie tonale est réservée au monde de l'enfer qui sous ce rapport représente le monde de la banalité et du lieu commun. »<sup>91</sup> Et si nous appliquons ces méthodes à Bartók, alors le combat de l'humain contre la puissance écrasante de l'inhumain, dans la période de la naissance et de l'accession au pouvoir du fascisme, est clairement le contenu fondamental de son objectivité indéterminée conçue au sens ci-dessus. Il est aussi facile de voir que la force opposée, vivante chez Bartók, est justement la liaison avec le peuple, une force contraire qui peut s'intensifier jusqu'à l'opposition de la nature et de l'antinature. Ce combat ne doit cependant pas, comme chez Adorno, être sublimé en une conceptualité abstraite, et à partir de là être plaquée en retour sur la politique du jour. Dans la *Cantata profana* où le plus profond désespoir de Bartók est représenté dans un paradoxe tragique, il serait aisé de tirer du texte, à bon compte, des conclusions prématurées et abstraites sur son rapport au peuple et à la nature ; mais la musique y parle d'elle-même – sans démentir les paroles – de manière plus profonde et plus sage. Le chant

---

<sup>91</sup> Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, Chap. XXXIV (fin), trad. Louise Servicen, *Romans et nouvelles*, III, La Pochothèque, p. 748.

où les fils, métamorphosés en cerfs, refusent brutalement l'appel au retour à la maison, vers leur père et leur mère, au retour vers la vie des hommes, fait musicalement retentir, dans ce *non* à l'existence de l'homme d'aujourd'hui, une *vox humana* plus authentique que celle contenue dans le cri de détresse des parents.<sup>92</sup> C'est là que l'on peut voir, au plan artistique, l'opposition de Bartók à l'art moderne de Leverkühn, avec en même temps l'appel au peuple et à la nature qui est à la base de sa création. (Que l'auteur ne soit pas en mesure de préciser sa relation à cette objectivité indéterminée au niveau esthétique de Thomas Mann ne fait que montrer ses limites personnelles, mais ne doit pas obscurcir le problème lui-même.)

Plus stricte est alors l'exigence de comprendre la musique en partant de la spécificité particulière de son objectivité déterminée et indéterminée et en en restant là, et plus les critères généraux d'un réalisme en musique apparaissent apparentés à ceux des autres arts. Car même ceux qui reproduisent, avec une immédiateté artistique, l'objectivité immédiate du monde extérieur ne recherchent pas – justement du point de vue du réalisme esthétique – à copier de manière simple ou même photographique, mais à rendre perceptible la coïncidence entre phénomène et essence dans une apparence rendue de la sorte, en même temps et de manière accrue, proche et loin de la vie dans la nouvelle immédiateté du milieu homogène en question. L'accès formel à la musique

---

<sup>92</sup> *Cantata profana*, sous-titrée *A kilenc csodaszarvas (Les Neuf Cerfs enchantés)* : œuvre pour ténor, baryton, chœur et orchestre de Béla Bartók, composée en 1930. Tiré d'un chant roumain de Noël, l'argument en est le suivant : Un père enseigne à ses neuf fils l'art de chasser. Un jour, ils passent un pont enchanté vers une épaisse forêt et sont changés en neuf cerfs. Leur père arrive et les vise de son arc, mais lorsqu'il comprend que ce sont ses fils, il les prie de rentrer à la maison. Les cerfs répondent que ce n'est plus possible car leurs bois ne pourraient pas passer la porte. Leur nouvelle vie est dans la forêt. NdT.

que nous avons tout d'abord mentionné est une matérialisation spécifique de ce principe. Plus explicite encore est ce rapport dans la structure, dans la nature du contenu qu'évoque la totalité concrète de chaque œuvre. Son caractère réaliste se détermine en fonction de la profondeur et de la pertinence, de la globalité et de l'authenticité avec lesquelles il est à même de reproduire et d'éveiller les problèmes de l'instant personnel et historique de sa genèse à partir de la perspective de son importance durable dans l'évolution de l'humanité. Naturellement, tous les éléments concrets par lesquels ces principes sont révélés dans les arts singuliers, et même finalement dans les œuvres d'art singulières, sont qualitativement différents les uns des autres, dans leur structure comme dans leur contenu. Malgré cela, dans ces différences justement, l'unité esthétique des principes ultimes s'impose, en accord avec la nature pluraliste, souvent traitée, de la sphère esthétique. Et en ce sens, nous pensons, en contradiction radicale avec les conceptions largement répandues, que l'on peut à juste titre parler d'un réalisme en musique.

Il nous paraît important, sur ces questions, d'insister sur la convergence de la musique avec ses arts-frères. C'est précisément là que sa nature spécifique peut apparaître plus nettement. Elle n'aboutit en aucune façon par là, comme par exemple chez Schopenhauer<sup>93</sup> et Nietzsche, à une opposition exagérée aux arts voisins. Un tel éclaircissement nous paraît surtout nécessaire en ce qui concerne l'impact de la musique, sa place dans la vie des hommes. Dans l'étude générale de la théorie du reflet, nous avons mentionné la catharsis comme catégorie générale de l'impact artistique. Mais si nous

---

<sup>93</sup> Schopenhauer a écrit dans les *Parerga et Paralipomena* (II, § 219, 220) que la musique est plus importante que le livret de l'opéra. La musique est, selon Schopenhauer, une expression immédiate de la Volonté. NdT.

abordons maintenant, encore une fois, cette question dans le domaine spécifique de la musique, nous nous retrouvons sur le terrain des plus antiques et meilleures traditions ; Platon et Aristote ont en effet traité très à fond cette importance éthique, et de ce fait socio-pédagogique, de la musique, et ainsi ils ont souligné son efficacité cathartique – justement dans notre sens élargi – pas moindre, par exemple, que celle de la tragédie. De façon très générale, la catharsis signifie donc qu'un phénomène représenté, ou un groupe de phénomènes, tout en préservant sa vérité interne vivante, s'épanouit au-dessus de ce niveau qui est en général atteignable dans la vie quotidienne. Cette sublimation, par la mimésis esthétique, au-dessus de ce qui est par ailleurs normalement atteignable humainement, est liée à la conscience qu'il ne s'agit cependant là que de la plus extrême expression de possibilités humaines bien déterminées, et pas du tour de passe-passe d'une « rédemption » dans une quelconque transcendance. La catharsis consiste en effet en ce que l'homme approuve ce qu'il y a d'essentiel dans sa propre vie, justement par le fait qu'il le voit dans un miroir qui l'ébranle, le surpasse par la grandeur, qui lui montre la fragilité, l'inachèvement, l'incapacité à l'autoréalisation de sa propre existence normale. La catharsis est l'expérience de la réalité proprement dite de la vie humaine, dont la comparaison avec celle du quotidien, dans l'impact de l'œuvre appelle une purification des passions pour, dans son *après*, se transformer alors en quelque chose d'éthique.

Mais dans la catharsis, la musique se différencie aussi des autres arts en ce que ce n'est pas la relation réciproque du monde extérieur et intime humain, ce ne sont pas leurs conflits ou catastrophes objectivement représentés qui suscitent cet ébranlement libérateur, mais bien davantage la mimésis de la mimésis qui y est à l'œuvre, sans rapport

évident aux événements de la vie qui rend subjectivement possible une manifestation des sentiments qui sinon serait impossible. La comparaison qui, dans l'*après*, devient consciente, contenue de manière immanente dans l'expérience vécue de l'œuvre, s'oriente de ce fait exclusivement vers l'intériorité de l'homme. Celle-ci, d'une manière insoupçonnée, inimaginable, va être intensifiée, portée à l'accomplissement ; son vécu contraste donc avec l'intériorité dans la vie normale de l'homme. C'est justement pour cela que la libération, l'ébranlement, sont plus violents, plus profonds que dans les autres effets cathartiques ; l'entraînement par le nouveau monde, le dévouement à son égard peut être beaucoup plus inconditionnel que nulle part ailleurs. C'est justement pour cela que le passage à l'*après* est largement plus difficile. Du fait qu'est éprouvé quelque chose qui ne pourrait absolument pas être éprouvé par ailleurs – et pas une accentuation d'expériences présentes qui, sinon, seraient plus faibles et plus éclatées, comme dans les autres arts – l'« application » à la vie, le passage de la catharsis esthétique à ses conséquences éthiques, à celles de la conduite de vie, est largement plus difficile. Nous avons déjà traité cet ensemble de problèmes en corrélation avec la catharsis en général. Ce ne sont pas des inhibitions d'effet contraire que génère cette signification multiple de la catharsis, mais une certaine absence d'orientation des sentiments eux-mêmes, sans fondement univoque dans le monde objectif, avec une intention sur des objets simplement indéterminés.

La réflexion sur la musique au 19<sup>ème</sup> et jusqu'au 20<sup>ème</sup> siècle reflète clairement ce caractère problématique de la catharsis musicale. On peut de la sorte comprendre l'enthousiasme illimité, acritique de Schopenhauer, le balancement entre l'attrait irrésistible et la profonde méfiance chez Kierkegaard ou Nietzsche. Des écrivains importants du 20<sup>ème</sup> siècle,



profondément liés à la musique, expriment souvent très densément cette dualité de la catharsis musicale. Le roman *Faustus* de Thomas Mann circonscrit assurément ce problème de manière tout à fait essentielle, et lorsqu'il explicite finalement aussi les problèmes tragiques de l'art dans son ensemble à cette époque, ce n'est certes pas par hasard que la musique apparaît comme la représentante de cette profonde dualité. Dans une conférence sur l'Allemagne, Thomas Mann dit : « La musique est du domaine démonique – Søren Kierkegaard, un grand chrétien, l'a démontré de la façon la plus convaincante dans son essai douloureux et enthousiaste sur le *Don Juan* de Mozart. La musique est un art chrétien avec un signe négatif. Elle est l'ordre le plus calculé, en même temps une antiraison génératrice de chaos, riche d'évocations, d'incantations, de magie des nombres, l'art le plus éloigné de la réalité et tout à la fois le plus passionné, abstrait et mystique. »<sup>94</sup> Et Hermann Hesse fait dire au héros du roman *Le loup des steppes* : « Nous autres intellectuels, au lieu de nous défendre virilement contre cette invasion, au lieu d'obéir au *Logos*, au verbe, et de lui trouver un moyen d'expression, nous rêvons d'un langage sans paroles, qui dise l'inexprimable et représente l'indicible. Au lieu de jouer fidèlement et honnêtement de son instrument, l'intellectuel allemand a toujours froncé le verbe et la raison et courtoisé la musique. »<sup>95</sup> Indubitablement, de telles considérations sont directement entraînées, spécialement en Allemagne, par les événements sociohistoriques ; leur relation directe à la musique n'est cependant en aucune façon fortuite, elle exprime plutôt les problèmes particuliers de la catharsis musicale à une époque qui d'un côté, pose les plus grandes exigences de clarté aux hommes qui font moralement leurs

<sup>94</sup> Thomas Mann, *l'Allemagne et les allemands*, in *Les exigences du jour*, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 1976, p. 317.

<sup>95</sup> Trad. Juliette Part, Paris, Calmann-Lévy, le livre de poche, 1991, p. 129. NdT.

preuves, mais d'un autre côté, elle porte en même temps aux sommets la fascination de l'indétermination de la musique.

Dans les remarques du Platon et d'Aristote, on peut déjà percevoir – malgré toute la différence entre leurs conceptions – les premières intuitions de ces problèmes ; leurs approbations et réprobations sont largement déterminées par la question suivante : quelle musique reflète des émotions éthiques et lesquelles, des caractéristiques morales et lesquelles, et les éveille ainsi chez l'auditeur ? La musique des temps modernes, avec son incommensurable élargissement, extensif comme intensif, du domaine des sentiments, ce qui évidemment est à l'origine de l'expression artistique d'une évolution dans la vie sociale, en fait dans une mesure inimaginable auparavant l'instrument de la vie individuelle et par là de la vie privée. Cette évolution même, qui met au grand jour des éléments radicalement nouveaux par rapport à l'Antiquité et au Moyen-âge, ne peut absolument pas être décrite ici, ne serait-ce qu'allusivement. Pour nous, seules sont importantes ses conséquences pour la musique. L'homme privé, l'individu en tant que tel, a en effet aussi, au plan social objectif et par conséquent comme sujet de la musique, une double physionomie : d'un côté, dans son destin s'exprime le destin de l'époque, la dislocation des vieilles communautés, directement efficientes, par la médiation desquelles l'homme isolé, en tant que membre de celles-ci, prenait autrefois part à la vie de la société. D'un autre côté, l'homme devenu privé vit sa vie pour lui-même, dans une indépendance apparente du destin de l'univers : ses idées, actions et sentiments, ne semblent pas s'élever au-dessus du niveau de cette existence, abandonner son environnement. Les révolutions du 18<sup>ème</sup> siècle – après de longs préparatifs dans l'être social et la conscience des hommes – ont réalisé dans chaque être humain une séparation précise entre l'homme et le citoyen. Le jeune

Marx a bien montré que « l'homme », dans les déclarations des droits de l'homme de la période révolutionnaire, signifie finalement le bourgeois, l'homme de la production capitaliste, de la société bourgeoise. « Mais le droit de l'homme, la liberté, ne repose pas sur les relations de l'homme avec l'homme mais plutôt sur la séparation de l'homme d'avec l'homme. C'est le *droit* de cette séparation, le droit de l'individu *limité* à lui-même. »<sup>96</sup>

La libération du monde des sentiments de l'homme dans la musique, son expression vitale illimitée en elle, et en même temps organisée pour son accomplissement, doit de ce fait s'exprimer d'une manière double. Elle peut mettre en liberté, conduire à leurs conséquences ultimes, tous les sentiments qui jaillissent des problèmes toujours plus profonds, toujours plus tragiques de la vie dans la société capitaliste, qui par la vie même dans cette formation sociale, vont être empêchés, inhibés, déformés, etc. afin de faire vivre à ce niveau, précisément dans leur réalisation musicalement épurée, homogénéisée, la liaison profonde, même si elle est profondément dissimulée, de ces sentiments condamnés à la solitude avec la vie, avec l'évolution, avec les combats et les espérances, avec les désespoirs et les perspectives du genre humain. C'est là la catharsis spécifique, qui n'a jamais encore existé avec une telle intensité, que la musique des temps modernes et capable d'attiser. Des mêmes situations sociales et de leurs incidences sur la musique résulte pourtant un type de mise en liberté des sentiments totalement opposé. Comme l'individu privé, de par son être immédiatement autonome, est justement, dans ses émotions, purement projeté dans le privé, l'acte de libération, l'expression de sa vie intime, peut justement conduire la singularité que cela fait naître à se faire jour. Les moyens suggestifs de la musique, sa concentration

---

<sup>96</sup> Karl Marx, *La question juive*, trad. J.M. Palmier, Paris, 10/18, 1968, p. 38.

du milieu homogène sur une intériorité mimétiquement explosive, qui existe pour elle-même, peuvent de ce fait aussi évoquer une libération, une autosuffisance de la simple singularité. En l'occurrence, c'est le contraire même de la catharsis qui apparaît : il s'agit d'une conciliation difficile à atteindre par ailleurs de l'individualité particulière avec elle-même par une exclusivité élevée, musicalement formelle, mais seulement formelle, du sentimental, par une disparition de tout un monde extérieur perturbant, par une fixation suggestive et un nivellement des sentiments à un bas niveau de singularité médiocre.

Cette opposition est évidemment apparue dans la vie, et ne prend son expression la plus claire et la plus forte que dans la musique. Cette croisée des chemins que l'on voit ici, Ibsen l'a formulée, moralement et dramatiquement, dès le milieu du siècle dernier, dans son *Peer Gynt*, avec cette injonction : « Homme ! Sois toi-même ! » au contraire de l'impératif catégorique des trolls : « Troll ! Suffis-toi à toi-même. »<sup>97</sup> Nous pouvons tranquillement négliger ici les réserves à l'égard de cette formulation qui découlent des illusions individualistes d'Ibsen ; le symbole du troll, comme opposé de l'homme, a été massivement emprunté à la littérature avant-gardiste contemporaine. En ce qui concerne la musique elle-même, nous pouvons donc de la façon la plus nette, du romantisme musical jusqu'à aujourd'hui, observer ce dérapage des moyens d'expression musicaux de l'universel humain dans le singulier, de la catharsis dans l'autosuffisance de la vie émotionnelle en question, de la conscience de soi la plus soutenue à un oubli de soi dans une ivresse subalterne. (Comme l'évolution idéologique dans le socialisme, et tout particulièrement dans le domaine de la vie intime de l'homme, se produit beaucoup plus lentement que ne se le représentent

---

<sup>97</sup> Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, trad. C<sup>te</sup> Prozor, Acte II, Paris, Perrin, 1923, p. 67

les décrets impatients des sectaires, comme la déformation de la conception marxiste-léniniste dans la période stalinienne et ainsi le rayon d'action déclinant de son influence réelle sur les hommes ont encore ralenti cette évolution, la musique née dans le monde socialiste montre – avec naturellement des variations de contenu – le même dualisme. En revanche, dans le révisionnisme, l'opposition intellectuellement immature et irréfléchie, conduit très largement à une réception des phénomènes musicaux les plus mauvais du monde capitaliste ; il suffit de penser à la vogue du rock-and-roll dans de nombreuses sociétés socialistes.)

L'ensemble de ces problèmes ne peut naturellement être traité ici qu'au plan des principes esthétiques. C'est la tâche des musiciens de métier de mettre en évidence les transitions dans les moyens d'expression, en montrant par exemple comment les mélodies, les accords, les harmonies etc. passent d'un domaine à un autre, et prennent dans le nouvel environnement une signification parfois diamétralement opposée. Nous reviendrons sur quelques questions de principe des antagonismes et des transitions dans la dernière section de ce chapitre, où sera examinée la catégorie de l'agréable dans sa relation à l'esthétique. La seule chose importante ici – en conclusion de ces considérations – est le rapport du caractère de l'art créant un « monde » au dépassement de la singularité du sujet. Nous avons déjà traité la question elle-même en un sens général ; il faut seulement la concrétiser très brièvement en direction des problèmes spécifiques de la musique. Le fait incontestable que toute œuvre authentique en musique crée un « monde » est le fondement esthétique le plus profond, tant pour le rejet de toute appréciation formaliste, que de ces théories qui voient dans son expérience vécue une fusion quasi-mystique de l'écouter et de l'écouté. L'impact profond de la musique consiste justement dans le fait qu'elle introduit

le récepteur dans son « monde », qu'elle le fait vivre en elle et le lui fait vivre, mais malgré l'impression la plus intime, malgré la libération la plus véhémement des sentiments, il s'agit toujours d'un « monde » qui fait face au moi du récepteur comme un monde différent de lui, important pour cela justement de par sa différence spécifique. L'œuvre d'art musicale prend le caractère d'un « monde » existant pour lui-même pour des raisons de contenu : en raison de la totalité solide des sentiments qui se manifestent en elle. Ce n'est que si ceux-ci sont essentiels du point de vue universel humain, que si la musique est capable de déployer jusqu'à leurs conséquences ultimes les sentiments qu'elle a mis en mouvement, qu'un « monde » peut naître au sens de l'art. Le caractère conséquent, l'originalité, le courage, la perfection etc. dans la forme découlent du combat de l'artiste pour exprimer adéquatement cet ordre global dans sa particularité.

Quels sentiments exigent et supportent qu'un « monde » soit déployé à partir d'eux, c'est là avant tout une question socio-historique. Les vieilles chansons populaires, danses populaires etc. qui reflètent et expriment un monde de sentiments extrêmement limité, extensivement comme intensivement, peuvent figurer musicalement des totalités solides, parce que la réalité qu'elles représentent – en tendance – était pourtant, malgré toute son étroitesse, une communauté humaine dans laquelle des problèmes essentiels de la vie humaine font l'objet de combats. Là où en revanche le « modèle » des sentiments musicalement représentés en reste à la singularité de l'homme du quotidien et où la musique ne mène leur pauvreté intrinsèque et leur fragilité qu'à une synthèse apparente, formelle et « conciliatrice », la mimésis de cette mimésis ne peut jamais créer un « monde », et de ce fait ne jamais revêtir une forme artistique authentique. Une telle musique peut bien englober les traditions les plus avérées, les

nouveautés les plus audacieuses dans sa forme, la trivialité du simple singulier va la tirer vers le bas en une banalité plate au goût tatillon. Cette priorité du contenu humain, cette détermination de la forme comme expression du contenu concret en question et de sa particularité sépare la musique des autres arts. Pourtant, en raison justement de l'intériorité de ce contenu, sa forme est particulièrement sensible pour l'authenticité ou l'inauthenticité de sa substance interne. Cette sensibilité s'étend naturellement avant tout à sa forme qui, de ce point de vue se révèle justement – en dépit de toute exactitude « mathématique » – comme la mimésis de la substance la plus subtile et en tant que telle réagit de manière particulièrement sensible au problème de l'authenticité. Sa nature exacte n'est pas en contradiction avec cela ; car dans aucun art, la ligne de démarcation entre authentique et inauthentique ne peut, selon des critères techniques artistiques, être tracée aussi précisément qu'en musique.

