



Avant-propos

«Sonate, que me veux-tu?» Cette phrase apocryphe de Fontenelle a fait florès. Comment la musique instrumentale peut-elle intéresser, voire nous toucher, alors qu'elle n'a pas de texte, qu'elle se réduit à du son organisé, sans finalité autre que son existence même? Ces sons n'accompagnent ni une danse ni une cérémonie quelconque. Une «sonate», prise dans l'acception de Fontenelle, c'est une pièce qui «sonne», par opposition à une «cantate», qui, elle, chante, donc travaille des mots. Comment comprendre l'existence de ce qui ne fait que «sonner»?

Cette phrase sera notre fil conducteur. Ce n'est pas la première fois qu'on ouvre le dossier. Alexis Roland-Manuel, en 1957, a intitulé un essai en posant à son tour la célèbre question de Fontenelle¹. Petit ouvrage très personnel qui réfléchit sur l'effet de la musique, il reste une voix amie dans les livres qui sont consacrés à cette question. Plus proche de nous, Pierre Boulez a nommé ainsi l'un de ses articles, réflexion sur son propre travail de compositeur de musique instrumentale autonome, proposant un univers relatif, une découverte permanente – comparable à une «révolution permanente»².

Pourquoi la reprendre aujourd'hui? Sans doute parce que, dans le creux du post-structuralisme, dans l'héritage de la pragmatique, dans le déferlement des nouvelles technologies qui induisent un nouveau rapport au monde et au savoir, dans le déchiffrement difficile de l'activité cognitive, le problème de ce qui fait sens demeure. Les productions symboliques humaines ont un lien avec le réel, mais aussi avec la conception abstraite

- 1 Alexis Roland-Manuel, *Sonate que me veux-tu? Réflexions sur les fins et les moyens de l'art*, Lausanne, Mermod, 1957, réédition Paris, Ivrea, 1996.
- 2 Pierre Boulez, «Sonate, que me veux-tu?», *Points de repère I*, Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise éd., Paris, Bourgois, 1995, p. 431-445.

que l'homme se fait du monde ; les œuvres en sont un condensé, unifié selon début, milieu et fin, tout à la fois créateur et vecteur d'émotions articulées dans le présent sans cesse mouvant de celui qui les reçoit et les fait vivre. Comprendre comment une organisation, un *style* produit et véhiculent un rapport au monde précis demeure une question d'actualité.

Avec la sonate, c'est un changement profond qui s'est produit vers 1750 dans la musique et d'une façon plus générale dans la sensibilité européenne. La musique instrumentale a une existence parallèle durant tout le Moyen Âge, musique à danser essentiellement, dont nous gardons surtout des traces à côté du foisonnement des grandes œuvres vocales de la période ; elle acquiert peu à peu une autonomie, toujours en lien avec un texte, des paroles ou des images autour de 1600. Mais vers 1750, différents genres, au premier rang desquels la symphonie pour orchestre et la sonate pour instrument soliste, permettent d'imaginer que l'on peut véhiculer du sens sans mots. Il s'agit d'un basculement épistémologique considérable. Si l'on extrapole, cela veut dire que non seulement les arrangements sonores, mais aussi la couleur, par exemple, ou les lignes peuvent exister en tant que tels, et non pas en lien avec ce qu'ils représentent. Il faudra un peu plus de temps encore pour pousser la réflexion jusqu'à son terme : les mots valent peut-être en soi, par leur seul intérêt sonore. Quelle place doit-on alors accorder à la représentation des choses en peinture, à la signification des mots dans la poésie ? De ce basculement considérable du rapport à la signification, la réflexion sur la musique est le fer de lance. Ce sont les sonates qui, autour de 1750, ouvrent une brèche que tout le XIX^e siècle devra explorer. À une époque où notre rapport à la signification est à nouveau en train d'évoluer profondément, il peut être ressourçant de mieux comprendre les enjeux d'un tel tournant. Le propos de ce livre est de retracer les débats qui ont eu lieu, au niveau européen, pour comprendre le phénomène. Il vise à comprendre quelles familles de pensée se sont constituées, et les difficultés théoriques et stylistiques auxquelles il a fallu faire face.

Les sonates n'ébranlent pas seulement l'idée que l'on se fait de la musique, voire de l'art et du sensible en général. Elles touchent aussi implicitement à la conception que l'on se fait de l'être humain – l'anthropologie –, et plus finement encore, à sa façon de vivre en société. En effet, au-delà de la sonate, organisation sonore dont il faut comprendre le sens et l'existence, c'est le statut même du sensible et de l'émotion humaine qui est interrogé. Partant, penser une organisation sonore qui se dit *autonome*, pouvant avoir une existence à part entière sans l'aide des mots, c'est aussi

poser les prémices de ce que pourrait être un corps politique autonome. Plus profondément encore, c'est la réflexion sur la manière de faire sens, l'épistémologie, qui est ébranlée, et ce qui fonde l'interprétation des phénomènes, l'herméneutique, si ces phénomènes ne sont plus rattachés à un sens représentatif plus ou moins clair.

Ce livre part d'une constatation : il n'y a pas deux siècles entre *Les Quatre Saisons* de Vivaldi (1725) et *La Mer* de Debussy (1903), ou entre *Le Printemps* du même Vivaldi et le *Sacre du printemps* de Stravinsky (1913). Printemps, ruisseaux qui coulent, nature... : une même visée. Pourtant, ces œuvres instrumentales n'ont rien à voir. Impossible de comparer les petits oiseaux de Vivaldi, pourtant extrêmement novateurs en leur temps, et l'énergie démultipliée de la vague, la force primitive de la nature ou de l'éclosion brute des végétaux lors du dégel. Impossible de comparer le propos même de ces œuvres, les idées sonores assez claires et bien cadrées de l'une avec les paquets de sons que les autres proposent à nos oreilles. Comment comprendre une telle évolution ? Cette transformation d'ordre musical est accompagnée, dans d'autres arts, d'évolutions comparables : pensons au choc que constituerait la rencontre entre *Les Quatre Saisons* de Nicolas Poussin (1664) et le *Paysage au coucher du soleil* de Paul Klee (1923) ; entre *La Jeune Captive* d'André Chénier (1794) et *Le Coup de dés* de Stéphane Mallarmé (1897). Entre les œuvres posées ici comme des extrêmes, il existe des différences profondes de style, c'est-à-dire non seulement de manière d'artiste, mais aussi de conception de l'œuvre, de l'art et de son rapport au monde.

Ce livre est une enquête sur l'histoire des idées qui accompagnent ces transformations. Il s'agit d'une introduction à l'histoire des débats qui ont entouré la naissance de l'art abstrait, et, ce faisant, le rapport à l'art que nous vivons aujourd'hui. La musique a joué, dans cette évolution, un rôle déterminant, car à côté des mots et de la peinture, les sons ont une capacité représentative très limitée. Quels discours ont accompagné ces productions artistiques ?

Il y a un guide : l'idée d'*imitation*, présente de façon évidente chez Vivaldi et fil conducteur de toute l'appréciation artistique entre, environ, 1550 et 1750, est peu à peu remise en question ; on ne pense plus qu'elle soit la bonne définition de l'activité artistique. On ne pense plus que la justification ultime des œuvres puisse être de produire une imitation du monde. L'idée d'une *expression* sonore la remplace pendant un certain temps, mais s'avère elle aussi peu satisfaisante. La conception du son comme *impression* du monde serait-elle davantage pertinente ? Ou faut-il couper court

à toutes ces envies de poser une relation intime entre l'œuvre, le sujet-compositeur et le monde ? Ne faut-il pas plutôt considérer tout simplement les élaborations sonores comme un système de différences que l'auditeur anime grâce à ses capacités cognitives et émotives ? Mais dans ce cas, comment rendre compte de la force émotive qui peut s'en dégager, et de sa qualité plus ou moins grande, de sa valeur ?

Ces questions restent d'actualité, même si nous avons assimilé un certain nombre des points qui faisaient problème au XIX^e siècle : l'inconscient du monde, la force des rêves ont été médicalisés dans l'approche de l'inconscient humain ; le progrès des sciences de l'homme a transformé la notion de système en base théorique, alors qu'elle n'était que l'une des éventualités possibles au XIX^e siècle. Le rapport entre un effet et sa cause, et la conception mécanique de la causalité ont été progressivement abandonnés, sous l'effet de la dynamique newtonienne et de la maîtrise de l'électromagnétisme, au profit d'un questionnement plus large sur la complexité, délaissant de façon délibérée la recherche des principes à l'œuvre dans le monde. On peut donc envisager beaucoup plus sereinement la manière dont un son peut être mis en relation avec une impression ou un sens. Mais savoir si l'œuvre non verbale tire son sens d'un lien intime et profond avec le substrat dont elle serait issue (émotion humaine, vibration du monde...), connaître le pouvoir arbitraire de la mise en relation des choses entre elles sont encore des questions d'aujourd'hui. Toute cette enquête n'est au fond qu'un chapitre d'une réflexion sans cesse reprise sur la nature de l'image et du signe.

Notons qu'au XX^e siècle, la question n'est pas résolue. « *Sonate, que me veux-tu ?* » L'art dit abstrait, la poésie sonore, la musique instrumentale et vocale semblent avoir dépassé la question. Pourtant, à y regarder de près, ce n'est pas le cas. Toutes les querelles sur la nature du signe qui ont eu lieu dans les années 1960 sont les héritières directes de ce que le XIX^e siècle a questionné, et les familles de pensée que nous allons essayer de suivre restent à peu près les mêmes. La conception du langage de Wittgenstein, ouvrant sur des travaux concernant la parole efficace, est issue des débats que nous retraçons. Les travaux d'obédience structuraliste ont achoppé sur la question du corps et du désir, questions auxquelles les théories du signe de Roland Barthes ou de Michel Poizat, influencés par Lacan, tentent de répondre. Mais le problème est au fond le même que celui du début du XIX^e siècle : lorsque Liszt ou Rousseau se demandent si le son est de nature sentimentale, lorsque Herder ou Schopenhauer affirment que le son a le statut ontologique de ce qui fait sonner le monde, et

lorsque Boyé ou Condillac s'attardent sur un son qui « chatouille » et ravit par son seul caractère sonore, ils s'affrontent au fond aux mêmes questions, avec des mots différents : quel est le lien entre le son, le monde, et moi qui l'écoute ? Qu'est-ce que « le sens » ? Peut-on lui donner une existence quasi transcendante, comme le terme y invite ? On ne parle plus guère de « sentiment » aujourd'hui ; on parle plus volontiers de corps. Mais la question de savoir comment une fabrication symbolique humaine se rattache au monde, au logos et au moi qui la fait naître, ou la contemple, demeure.

Ce qui a changé, entre le XIX^e siècle et nos jours, repose certainement sur l'avènement des sciences humaines. Nous verrons celles-ci naître justement dans les débats sur la nature de la musique instrumentale, avec Eduard Hanslick et Adam Smith, comme l'une des réponses possibles à cette nouvelle et embarrassante autonomie. La musicologie, et plus largement, la linguistique et les sciences humaines s'étant imposées, on travaille aujourd'hui à partir de leur vocabulaire et des a priori qu'elles véhiculent. Mais les questions qui ont permis leur avènement demeurent, et leur constitution comme « science humaine » reste discutée, car elle n'a pas tout résolu. En particulier, aujourd'hui, lorsque l'on réfléchit sur la musique, on pense d'abord à la musique instrumentale. C'est elle que l'on questionne, c'est elle que l'on cherche à modéliser. Le domaine du chant est toujours délicat et la question du rapport entre la musique instrumentale et les mots, si elle est travaillée quotidiennement par les compositeurs, rappeurs et diseurs de théâtre, reste théoriquement obscure. Retrouver le contexte intellectuel dans lequel la musique s'est affranchie des mots peut donc aussi aider à aborder le vaste problème du rapport entre les mots et les sons : reprendre les problèmes au moment où ils sont nés, c'est aussi contourner le vocabulaire technique élaboré depuis, qui peut parfois faire écran et empêcher de saisir les enjeux fondamentaux qui leur donnent leur raison d'être.

D'autres travaux ont bien sûr déjà travaillé ces champs. Enrico Fubini, dans *Les philosophes et la musique*³, a magnifiquement débroussaillé le paysage. Voyant les choses d'une façon plus large, plus exhaustive, il se situe davantage dans le champ de l'histoire de la pensée. L'enquête présentée ici est plus restreinte, plus proche des textes-sources, et essaie d'en montrer la filiation notionnelle, en lien avec quelques œuvres qui en constituent le fil directeur (*Symphonie pastorale*, *Symphonie fantastique*, etc.).

3 Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, traduction Danièle Pistone, Paris, Champion, 1983.

Edward Lippman a poursuivi le travail⁴. Il a notamment identifié des sources qui ne l'étaient pas encore. Certaines de ses catégories, comme celle de *réalisme émotionnel* pour qualifier notamment Wagner, différencié de l'esthétique romantique, semblent particulièrement pertinentes. On en retrouvera certaines, notamment dans l'analyse du rôle de la sensation sonore dans l'émotion musicale.

Carl Dahlhaus a réfléchi sur un sujet voisin⁵. Toutefois, les notions de *musique pure* et de *musique absolue* figurent dans notre enquête, mais dans un contexte qui cherche à montrer pourquoi le débat sur la pureté existait. Le mot « pur », surtout en France, devient parfois un étendard brandi par des adversaires pour désigner des choses profondément différentes. Le mot « absolu » semble bien moins utilisé en France qu'en Allemagne. Ainsi, le fil conducteur choisi ici, celui de l'imitation et de l'expression, est légèrement différent : il invite davantage à poser des questions de sémiologie.

Mentionnons dans cette dernière orientation, l'ouvrage passionnant de Martha Grabocz, *Musique, narrativité, signification*⁶, qui travaille les œuvres en cherchant des réponses pratiques, techniques, concrètes, aux problèmes plus théoriques dont elles donnent les réponses en acte.

Jean-Jacques Nattiez a mené à la fois une réflexion historique et une réflexion sémiologique anhistorique⁷. En rééditant *Du beau dans la musique*, la traduction d'Hanslick par Charles Bannelier, il a rendu accessible au domaine francophone un texte fondamental, qui, comme la préface le rappelle, est « couramment accessible dans la plupart des langues modernes, y compris le russe et le japonais », alors que la dernière parution française remontait à 1893. Nattiez a ainsi permis en 1986 d'avoir accès à un texte dont le poids dans la constitution de la musicologie comme science humaine n'est plus à démontrer. Sa préface est le résultat d'un travail de séminaire à la faculté de musique de l'université de Montréal et de Paris VIII en 1974-1975. Ces dates sont intéressantes : ce séminaire se situait à la fin de la vague structuraliste. Le travail présent permet de nuancer les résultats de Nattiez, notamment sur les notions de *forme* et d'*énergie*, qui lui offrent néanmoins un cadre précieux.

4 Edward Lippman, *Musical Aesthetics : a Historical Reader*, New York, Pendragon, 1986 ; *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.

5 Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* [1978], traduction Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997.

6 Martha Grabocz, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.

7 Jean-Jacques Nattiez, Introduction à Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, Bourgois, 1986 ; et *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

Les travaux de Jean-Jacques Nattiez ouvrent vers la sémiologie et notamment vers ceux de Leonard B. Meyer⁸. La sémiologie invite à la typologie. C'est vrai chez Augustin comme chez Hume, chez Nattiez comme chez Meyer, et le travail présent n'y échappe pas. En fait, l'important n'est pas tant la typologie elle-même que les critères selon lesquels sont faits les classements, puisqu'ils en construisent l'anthropologie sous-jacente. Il faut essayer, autant que possible, d'éviter les néologismes, et les critères retenus sont très simples : la nature du lien entre l'œuvre et l'extérieur, le rôle du sujet recevant ou créant l'œuvre. Dans les réponses à ces deux points se dessinent immédiatement des familles de pensée dont l'enquête cherche à approfondir les débats. Nattiez, à la suite de Meyer, oppose les « formalistes », pour qui l'œuvre existe indépendamment de liens avec l'extérieur, et les « expressionnistes », pour qui elle est l'aboutissement, la manifestation d'un substrat ; il construit ensuite deux « sous-types » : ceux pour qui les émotions sont présentes dans les sons eux-mêmes (nous les retrouverons avec Reicha, Liszt...) et ceux pour qui l'affectif s'explique par le passage à travers le tamis d'une subjectivité (courant de pensée dont Rousseau est l'un des pères fondateurs). Mais ce schéma oublie une catégorie fondamentale, que la traduction de textes allemands peu travaillés en France met en évidence : il s'agit de ceux que nous avons appelés panthéistes, tel Herder. Pour eux, la pure sensation sonore est première, mais ils peuvent aussi très bien s'insérer dans la lignée des expressionnistes, puisque cette sensation provient du monde. L'« arbre » proposé par Nattiez doit donc être un peu réaménagé, et nuancé. Les « autonomistes » de Meyer s'avèrent, par exemple, à la lumière croisée de tous les critères discutés, bien différents les uns des autres. On verra que l'autonomie de l'œuvre est en fait acceptée par tout le monde : la question est de savoir comment elle peut exister.

D'une façon plus générale, la typologie proposée ici se veut évolutive. Elle n'est pas une conception a priori, mais cherche plutôt, de façon empirique, à cerner l'effort qu'à un moment donné les musiciens, essayistes, philosophes ont fourni pour expliquer le mouvement artistique et les choix stylistiques qui les émouvaient. L'horizon de ce travail n'est pas de contribuer à une « musicologie générale » ; il ne part pas de l'a priori selon lequel la « musique » serait un ensemble unifié, et la considère d'abord comme un ensemble de pratiques dont les frontières ne sont pas bien

8 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

connues et l'homogénéité discutable. La notion d'*œuvre* se trouve en revanche au cœur du propos. Il s'agit de chercher à réinvestir l'histoire, la diversité des œuvres et des styles, dans leur différence, leur spécificité, et la force de la relation au monde et à l'autre qu'ils créent. Comment s'élabore le sens si on ne peut plus faire référence à des idées renvoyant à des choses et des actions précises, qui unifient les modes de sentir et de représenter? Aucune réponse ne sera donnée à cette question : il s'agit plutôt de déterminer quelques grandes familles de pensée, leur contexte culturel et géographique ainsi que les passerelles qui existent entre elles. Des débats ont eu lieu, il faut essayer de les retracer, non pas pour le simple plaisir d'entrer dans une histoire de la pensée parfois complexe, mais parce que ces réponses s'articulent à des *styles*, des manières d'écrire. On peut ainsi rattacher les choix d'écriture de Rossini ou Wagner, Berlioz ou Schumann à des positions plus profondes, esthétiques et anthropologiques. À l'horizon de cette enquête se trouve une recherche sur le fondement de l'analyse : il n'y a pas une technique d'analyse ; il n'y en a pas non plus plusieurs qui se côtoient ; elles doivent être dictées par les œuvres et leur écriture même.

Ce travail cherche à synthétiser une anthologie de textes déjà publiés en 2006 : *Le sens de la musique*⁹. La plupart des textes auxquels il est fait allusion peuvent être trouvés dans l'anthologie, en français pour ceux qui sont originellement en langue étrangère. Son titre, *Le sens de la musique*, pourrait induire en erreur : c'est justement à la recherche d'un sens qui n'est pas transcendant, qui ne préexisterait pas à l'œuvre, que nous convient tous ces textes. C'est le problème de fond que pose l'existence d'une forme signifiante sonore autonome, la sonate. Il n'y a plus d'idées claires préalables grâce auxquelles on peut penser le sens : celui-ci advient dans l'organisation sonore elle-même. Les références sont essentiellement françaises et allemandes. La pensée libérale anglaise est importante. Nous avons en revanche laissé la pensée russe, ainsi que les textes espagnols ou italiens qui, très axés sur l'opéra, auraient risqué de faire dévier le propos. Hegel, Nietzsche et Schopenhauer sont peu abordés. D'abord parce qu'ils mériteraient chacun une monographie à part entière, et que celle-ci a déjà été écrite et discutée : les études d'Alain Patrick Olivier, de Georges Liébert, de Santiago Espinosa, d'Édouard Sans, voire d'André Espiau de

9 Violaine Anger, *Le sens de la musique*, Paris, Rue d'Ulm, 2005, 2 volumes. Ce livre étant beaucoup utilisé dans la suite du texte, il sera abrégé *LS*, I, ou II, selon le volume de référence.

La Maëstre¹⁰ constituent l'horizon de ce travail, sans compter les nombreuses publications en langues anglaise et allemande sur le sujet. Ensuite parce qu'il semblait plus intéressant d'aller chercher des textes qui, plus proches peut-être de la pratique musicale, contiennent aussi davantage de germes pour analyser le style d'œuvres particulières. La réflexion ne se mène pas seulement, à l'époque, dans des textes de nature philosophique. Les nouvelles publiées dans les journaux, les préfaces, certains poèmes, y contribuent tout autant. Par ailleurs, sur certains sujets (Diderot et la musique, l'œuvre d'art totale, etc.), il existe déjà une abondante bibliographie. Toutes ces références auraient incontestablement enrichi le propos, mais l'auraient aussi considérablement alourdi. Nous insisterons ici sur les textes-sources, en les lisant prioritairement.

Au fond, les débats que nous essayons de retracer dépassent la question de la référence de la musique. L'enjeu est bien plus large : il s'agit de comprendre comment le moi, l'activité symbolique et son statut, la loi et le logos sont reliés dans le choix stylistique d'une œuvre. Nous ne nous attarderons pas sur des œuvres singulières – nous nous permettons, sur ce point, de renvoyer à quelques-uns de nos travaux, notamment sur Berlioz et Wagner. Mais nous nous arrêtons au bord des œuvres, et de certains choix : travail sur la résonance, la justesse, la forme, les mots, etc. Il s'agit de mieux rendre compte de l'ancrage de chaque œuvre dans une conception plus large du monde et de l'homme. Ces débats dépassent la musique : les enjeux de la nature du timbre, par exemple, sont les mêmes pour la couleur, voire pour les mots. Un Mallarmé, un Baudelaire ne peuvent pas être compris si on ne les replace pas dans le basculement qui a eu lieu à la fin du XVIII^e siècle, dont la musique instrumentale autonome est la conséquence : touchant à la conception du langage, à la manière dont l'être humain signifie, elle déteint, pour ainsi dire, sur l'ensemble des productions symboliques. Ceux, nombreux, qui s'intéressent aux débats sur l'image et sa nature, qu'elle soit médiévale ou chinoise, musicale ou visuelle, devraient aussi trouver ici de quoi enrichir la réflexion.

¹⁰ Alain Patrick Olivier, *Hegel et la musique*, Paris, Champion, 2003; Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, Paris, PUF, 1995 et 2000; Santiago Espinosa, *L'Œuvre de Schopenhauer. Musique et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2008; Édouard Sans, *Richard Wagner et Schopenhauer*, Toulouse, Presses universitaires, 2000; André Espiau de La Maëstre, *L'initiation de Paul Claudel à la pensée de Schopenhauer et de Nietzsche*, Namur, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, 2001.