

EMPRISES ET EMPREINTES MUSICALES

I. La catégorisation esthétique de la fascination. L'interaction de l'œuvre d'art et de la conscience esthétique n'est intelligible qu'une fois réduite à des catégories appropriées à travers lesquelles l'aspect particulier pris par cette interaction peut être évalué. Sans insister sur la signification des catégories esthétiques en regard des catégories ontologiques¹ et noologiques², on peut soutenir que, dans un système libéral de catégories esthétiques, la catégorie du fascinant appartient indiscutablement au groupe de catégories désignées comme catégories de stimulation³: elles marquent le domaine qui s'étend de l'apollinien au dionysiaque⁴. Dans le cas du fascinant, la dynamique de l'interaction esthétique déjà évoquée acquiert une importance toute particulière, à cause de l'intensité qui en qualifie les manifestations précises. Or la notion de fascination à laquelle la catégorie du fascinant renvoie, et qu'elle illustre en fait, n'est pas isolée dans sa fonction que partagent d'autres notions auxquelles renvoient d'autres catégories esthétiques correspondantes appartenant, toutes, au groupe des catégories de stimulation. Dans cet ordre d'idées, il est utile, voire nécessaire, de comparer la notion de fascination aux autres notions qui lui sont, pour ainsi dire, assimilées, mais dont chacune conserve une saveur sémantique qui en fait la spécificité. Ici encore, on distinguera des groupes de notions que réunit l'aspect plus ou moins commun des activités qu'elles désignent respectivement. Le recours à l'étymologie s'avère en l'occurrence indispensable, si l'on désire recourir à une méthode rigoureuse.

Le terme de *fascination* renvoie aux termes *fascis*, «faisceau», «fagot», ainsi qu'au terme *fascinum* dont le sens originel serait celui du lien par lequel les éléments d'un fagot sont ligotés. Sa signification première ne peut donc être envisagée que comme étant celle d'une action de fixation, d'étouffement, empêchant tout mouvement autonome de la conscience, tenue prisonnière de l'emprise exercée sur elle par l'objet de sa contemplation. Une signification parallèle est attribuée à la notion d'*envoûtement*; autrement dit, de mise de la conscience «sous une voûte», d'où, prisonnière, elle ne saurait s'envoler. Dans l'un des cas comme dans l'autre, on se trouve devant une situation annihilant la mobilité naturelle de la

1. Cf. ARISTOTE, *Topiques*, A9, 103 b 21-26; Cf. PLATON, *Sophiste*, 254 b - 255 e, à propos des «genres suprêmes».

2. Cf. KANT, *Critique de la raison pure*, § 9, 97. Pour le néocriticiste Ch. RENOUVIER, *Essais de critique générale, I: Analyse générale de la connaissance*, 2^e éd., Paris, 1875, ces catégories seraient les lois mêmes de l'entendement.

3. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Les catégoris esthétiques de stimulation, *Chroniques de Philosophie*, 9, 2004, *Philosophie de l'art et esthétique*; IDEM, *Les catégories esthétiques. Introduction à une axiologie de l'objet esthétique*, 2^e éd., Athènes, Arsénidès, 1996, §§ 27-28, pp. 76-83.

4. Cf. C. PALAMIOU-THOMAÏDOU, *Le dionysiaque et l'apollinien comme catégories esthétiques dans l'œuvre picturale de Salvador Dalí*, Athènes, Fondation P. et E. Michélis, 1998, Avant-propos de E. MOUTSOPOULOS, *De Platon à Dalí: occultation et révélation*, pp. 15-16.

conscience. Il en résulte que le caractère de stimulation apparaît ici à travers une oppression qui oblige au maintien d'un rapport exclusif⁵.

À l'opposé de cette action accablante se situe l'action de détachement de la conscience de son lieu de résidence. À cette occasion on se référera à la notion mystique d'*extase* et à la catégorie de l'*extatique*, qui n'est toutefois pas liée à l'action directe de l'objet sur la conscience, mais uniquement au mouvement de celle-ci qui se libère de ses attaches corporelles pour rejoindre l'objet en question. On peut inclure dans ce groupe de situations et de catégories de stimulation, respectivement, le *ravissement* et le *ravissant*, ainsi que l'*emportement*, qui obéissent à des «pratiques» de rapt, d'enlèvement violent, d'arrachement et de fixation hors de soi. Un cas à part est insinué par l'emploi des termes d'*enchantement* et d'*enchanteur*. Ces mots renvoient à l'idée d'*incantation*, chant et action de chanter des formules magiques⁶. On a affaire ici à l'évocation d'un instrument artistique de magie, lancé pour atteindre, capter et ramener à l'enchanteur l'objet de son désir. Or l'artiste, le musicien, est un enchanteur par excellence: il s'adresse à son public pour le captiver. Conformément à cette perspective il apparaît que, dans un premier temps, l'enchantement est un mouvement, et que ce n'est que dans un deuxième temps qu'il s'avère une fixation.

Enfin, les termes de *consternation* et de *consternant*, dont l'origine remonte à deux verbes latins⁷, se rattachent au premier groupe qui désigne la fixation, alors que le participe passé, *sidéré*, renvoie à un participe présent, *sidérant*: ces derniers termes ne sont pas sans évoquer un attachement à l'infini du ciel étoilé dont le spectacle fascinait un esprit philosophique épris de rigueur, tel Kant⁸. La magie esthétique s'exerce de plusieurs manières et par des voies très diverses dont la fascination n'est qu'une figure à part. Néanmoins, et dans leur ensemble, ces modalités d'ensorcellement peuvent être réduites à une seule, celle de l'imposition de la structure esthétique et de son mouvement d'irradiation. Quant à la fascination exercée par la musique sur l'âme, Aristide Quintilien ne s'étonne pas que la vibration des cordes d'une cithare, ou d'une colonne d'air à l'intérieur d'un aulos, provoque la vibration homologue des «cordes» de l'âme qu'elle fait mouvoir en accord avec son propre mouvement⁹. Et Schopenhauer d'avancer que la musique est l'art qui élève au ciel¹⁰, reprenant ainsi *mutandis mutatis* l'évaluation de la philosophie par Platon, en tant que musique suprême¹¹.

5. Il en est de même des catégories de l'*impressionnant*, de l'*ensorcelant* et d'autres encore, comme du *stupéfiant* ou du *médusant* qui, toutes, se réfèrent à des pratiques magiques.

6. Pour PLATON, *Lois*, II, 664 c: ἄς ὥδ' αὖς καλοῦμεν... ἐπωδαί; tout chant serait une incantation comportant un pouvoir *charmeur*. Cf. le terme latin *carmen* qui signifie «chant» et «incantation» à la fois.

7. Respectivement, *consternere*, «renverser»; *sterno*, (sup. *stratum*), «abattre», «coucher», «aplanir» (cf. «strate»); et *consternare*, «bouleverser».

8. Cf. KANT, *Critique de la raison pratique*, Conclusion.

9. Cf. ARIST. QUINT. (III^e s. de notre ère), *De la musique*, éd. Meibom p. 107. Il est question, dans ce passage, de *τὴν κίνησιν*, «commotion», interprétée comme une forte *émotion* (esthétique).

10. Cf. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 11, pp. 38 et 42 de l'éd. Griesebach. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La dialectique de la volonté dans l'esthétique de Schopenhauer*, Athènes 1958, p. 52; IDEM, *Questionnements philosophiques*, t. 2: *Rétrospectives et restructurations*, Athènes, Éd. de l'Université, 1978, pp. 311-358, notamment p. 354.

11. Cf. PLATON, *Phédon*, 61 a.

II. La fascination des consciences musicales. Ce qui précède servira d'introduction méthodique à ce qui suit et qui touche directement à l'idée générale de la fascination; autrement dit, à l'emprise exercée d'une part par la musique sur le psychisme des gens de lettres, poètes et prosateurs; d'autre part, par les théories esthétiques et par la musicalité des poèmes sur la créativité des musiciens. Il s'agit d'un processus d'échange qui ne fait que souligner la correspondance des arts, telle qu'Étienne Souriau, par exemple, l'a entendue et interprétée¹². La tradition classique fournit une matière extrêmement riche qui illustre cette thèse. Si l'épopée met l'accent sur le seul rythme, la poésie lyrique et chorale est essentiellement conçue pour accoupler rythme et mélodie en un ensemble structuré en fonction de la parole¹³. On pensera à la strophe sapphique, reprise dans les traductions de Catulle, visiblement émerveillé par son propre modèle. On rappellera, par ailleurs, la marginalisation du rythme dans la musique sacrée médiévale (orientale et occidentale)¹⁴ uniquement soucieuse de refléter le caractère sublime du culte, renforcé par le sublime des paroles et du dogme dont elle s'inspire. La présence du dionysiaque se perpétuera à travers les musiques «parallèles» suggérées par les cabales entre ordres monacaux. Elle sera évoquée au XX^e siècle par Karl Orff.

La polyphonie musicale, déjà présente à l'ère du gothique tardif, se développera au cours de la renaissance et atteindra le faite de son accomplissement dans l'œuvre religieuse de J.-S. Bach. L'ère romantique, en partie entamée par l'école de Vienne, s'affirmera à partir de l'émergence du trésor de la poésie populaire que les frères Grimm propageront et dont Herder fera une composante de l'«âme des peuples»¹⁵. On ne saurait comprendre le romantisme du premier Brahms, par exemple, dans les *allegros* initiaux du *Concerto pour piano n° 1*, op. 15, et du *Quintette avec piano*, op. 34, respectivement¹⁶, de même que le caractère démoniaque qui parcourt la *Sonate en si mineur*, de F. Liszt, sans penser à l'influence exercée sur ces compositeurs par les *Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann. Ce sont des œuvres de musique «absolue», qui font le pendant à des œuvres de musique à programme, telle la *Symphonie fantastique*, de Berlioz, d'inspiration analogue.

À partir du milieu du XIX^e siècle, les musiciens adoptent les progrès de la poésie et du roman, tout en prêtant une oreille attentive aux doctrines philosophiques, notamment esthétiques. À la *Damnation de Faust*, de Berlioz, répond le *Faust* de Gounod: œuvres directement issues des vers de Goethe dont, par ailleurs, le *Werther*, après avoir déclenché le «mal du siècle», fut musicalement investi par Massenet, également auteur d'*Hérodiade*, préfiguration de la *Salomé* de Richard Strauss, elle-même réplique musicale de celle d'Oscar Wilde. N'y aurait-il pas intérêt à rapprocher, dans ce cas, les deux extraits de ballet respectifs célébrant la «Danse des sept voiles»? Inutile d'énumérer exhaustivement opéras, ballets et musiques de scène illustrant des thèmes littéraires, à commencer par *Egmont*, de Beethoven, et à travers *Coppélia*, de Delibes, *l'Arlésienne* et *Carmen*, de Bizet, jusqu'à *Wozzeck*, de Berg, dont la tension dramatique est musicalement rendue par une succession de fugues.

12. Cf. ÉT. SOURIAU, *La correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947, notamment pp. 115-186, sur les rapports de la musique et de la littérature.

13. Cf. E. MOUTSOPOULOS, La critique platonicienne du théâtre, *L'art du théâtre, Actes Sud*. Théâtre National de Chaillot, 1986/4, n° *Haine du théâtre*, pp. 63-67.

14. Cf. IDEM, Arts libéraux et philosophie à Byzance, *Actes du IV^e Congrès Internat. de Philosophie Médiévale*, Montréal, 1967, pp. 79-88.

15. Cf. IDEM, *L'itinéraire de l'esprit*, t.3: *Les valeurs*, Athènes, 1977, pp. 277-279.

16. Cf. IDEM, *L'esthétique de Johannes Brahms. Introduction phénoménologique à la philosophie de la musique*, t.1, Athènes, Cardamitsa, 1986, pp. 72-87.

III. La fascination musicale des consciences. Pour remonter encore à l'antiquité classique, on ne saurait passer sous silence le nom de Damon d'Oa, philosophe pythagoricien qui fut frappé par le pouvoir qu'a la musique de créer des états d'âme¹⁷, et dont des échos de l'enseignement se retrouvent tant chez Platon et Aristote¹⁸, que chez les Stoïciens¹⁹, Plutarque²⁰, Augustin²¹ et Boèce²², Plotin²³ et Proclus²⁴, sans oublier les huit épigrammes du XIII^e siècle, qui qualifient les vertus artistiques et morales véhiculées par chacun des modes (*échoi*) de la musique byzantine, et devant lesquelles le poète anonyme s'émerveille²⁵; ou encore les auteurs des deux traités indûment attribués Thomas d'Aquin, et qui furent digne de Damon en associant en une synthèse systématique, dans un traité spécial, le beau musical au bien²⁶. Les poètes de la renaissance, Bembo en tête, se sont avérés les continuateurs, en même temps que les promoteurs, de cette tradition, suivis par Montaigne²⁷. Descartes ne fut pas indifférent à la musique, puisqu'il y consacra des pages étonnantes, et Pascal, qu'effrayait le silence des espaces cosmiques, en subissait l'effet *a contrario*. Kant y fut particulièrement sensible²⁸ et Hegel n'hésita pas à sous-estimer la musique de divertissement par rapport à la grande musique, en affichant quelque dédain pour les airs qui accompagnent la confusion régnant parmi les convives au cours des repas...²⁹. Il faudra attendre Kierkegaard pour

17. Cf. O. J. GOMBOSI, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen, Munksgaard, 1939, pp. 39 et suiv.

18. Cf. E. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, L'idée de *kalokagathia* et sa fonction éthique et esthétique en Occident, *Les enjeux actuels de l'éthique (I.I.P., Entretiens de Kyoto, 1994)*, Tokyo, Centre Internat. pour l'Étude Comparée de la Philosophie et de l'Esthétique, 1995, pp. 21-34; IDEM, Culture musicale, culture morale et politique chez Aristote, *La società civile e la società politica nel pensiero di Aristotele*, Roma, Centro Internaz. di Filosofia Antica «A. Jannone», 1998, pp. 101-114; IDEM, Métaphysique et musique, *Diotima*, 27, 1999, pp. 140-153.

19. Cf. M.-A. ZAGDOUN, La philosophie stoïcienne de l'art, Paris, C.N.R.S. pp. 107-111.

20. PLUTARQUE, *De la musique*, Texte, traduction, commentaire..., par Fr. LASSERRE, Olten et Lausanne, Urs Graf, 1954, avec une nouvelle édition des fragments de Damon, pp. 74-79.

21. Cf. AUGUSTIN, La musique, *Œuvres*, t. 1, éd. publ. sous la dir. de Lucien JERPHAGNON, Paris, Gallimard, 1998 (Bibl. de la Pléiade), pp. 555-730.

22. Cf. BOÈCE, De musica, *Patrologia Latina* (Migne), t. 64; H. R. PATCH, *The Tradition of Boethius. A Study of his Importance in Medieval Culture*, New York, 1935; Étienne GILSON, *La philosophie au Moyen âge*, Paris, Payot, 1946.

23. Cf. E. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Sur la participation musicale chez Plotin, *Philosophia*, 1, 1971, pp. 379-389.

24. Cf. IDEM, *La philosophie de la musique dans le système de Proclus*, Athènes, Académie d'Athènes, 2004, pp. 166 et suiv.

25. Cf. E. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Arts libéraux et philosophie à Byzance, *loc.cit.* (cf. *supra*, et la n. 14), notamment pp. 83-88.

26. Cf. De arte musica, (textus G. Amelli, Milano, 1880); Ars Musyce (textus M. Di Martino, 1933) in SANCTI THOMAE AQUINATIS, *Opera Omnia*, ut sunt in indice thomistico editis 61 scriptis et aliis medii aevi auctoribus curante Roberto Busa vol. 7, Stuttgart, Holzboog, 1980, respectivement pp. 810-811 et 812-813.

27. Cf. E. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Musique grecque, musique vécue chez Montaigne, in K. CHRISTODOULOU (éd.), *Montaigne et l'histoire des Hellènes*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 171-183.

28. Cf. IDEM, *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*, 2^e éd., Paris, I.P.R. - Vrin, 1997, pp. 151-152 et la n. 94. Cf. *Crit. du jugement*, § 53, trad. fr. par J. Gibelin, 3^e éd., Paris, Vrin, 1951, p. 146.

29. Cf. HEGEL, Vorlesungen über die Aesthetik, 3. Band, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, hrg. v. H. Glockner, t. 14, Stuttgart, Frommann, 1964, pp. 162-163.

assister à son expérience vécue de la musique du *Don Juan* de Mozart, et Husserl pour pouvoir saisir un parallélisme entre la rigueur méthodique du dodécaphonisme et de la phénoménologie.

Les poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, ont traduit en vers leur ravissement musical, et Proust n'a pas manqué de marquer la persistance obstinée, récurrente, lancinante, de la hantise du compositeur, devenue hantise du narrateur à propos de la «sonate de Vinteuil», *leitmotiv* d'une partie importante de l'immense fresque du *Temps perdu*. On évoquera, enfin, le cas des philosophes et penseurs à commencer par J.-J. Rousseau, compositeur du *Curé du Village* et d'ouvrages théoriques sur la musique, en passant par Nietzsche, compositeur dédaigné par Wagner qu'il adula pendant longtemps, lequel finit par l'éloigner. Ce fut, d'ailleurs, l'occasion, pour le philosophe, de se convertir à la musique française, notamment celle de Bizet, et de chercher (en vain) à s'attirer, sur le tard, les grâces de Brahms qu'il avait jadis offensé. On ne peut que citer, pour terminer, le cas de Gabriel Marcel qui a su exprimer sa pensée et ses états d'âme à travers une musique naïve, certes, mais sincère³⁰. On a écrit de l'auteur de ces lignes, que sa musique est toute philosophique, alors que sa philosophie est empreinte de musicalité³¹. Son expérience duelle se résorbe en une fascination *παλίντροπος*, «à élan réversible», pour citer Héraclite³². Que son témoignage personnel puisse servir de conclusion à ces réflexions.

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

30. La musique a même inspiré des conceptions méthodologiques scientifiques. Cf. E. MOUTSOPOULOS, De quelques applications de modèles musicaux dans les sciences humaines, *Diotima*, 9, 1981 pp. 11-12.

31. Cf. J. IOANNIDES, Rapport inaugural, *Œuvres de E. Moutsopoulos*, Athènes, Univ. d'Athènes, 1996, pp. 5-6; J.-M. GABAUDE, L'œuvre musicale de E. Moutsopoulos, *Revue Philosophique*, 121, 1996/4, pp. 521-525; IDEM, Esthétique et philosophie de l'art (à propos de E. Moutsopoulos), *ibid.*, 120, 1995/3, pp. 337-342.

32. Cf. HÉRACLITE, fr. B 51 (D.-K.¹⁶, I, 162, 3).